G. CESARI

Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrh.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548315_0126

DIE ENTSTEHUNG DES MADRIGALS

IM 16. JAHRH.

Inaugural-Dissertation

DER

KGL. LUDWIG - MAXIMILIANS - UNIVERSITÄT MÜNCHEN

VON

GAETANO CESARI

ACAD
LUGDBAT.
BIBL.

CREMONA

PREM. STAB. CROMO-TIPO-LITOGR. DITTA PIETRO FEZZI

1908

GENEHMIGT AUF ANTRAG DER HERREN

SANDBERGER

LIPPS

Das Madrigal der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat mit dem gegen Ende des 14. Jahrh. in Florenz seine höchste Blüte erreichenden klassischen Madrigal keine Verwandtschaft.

Schon am Anfang des 15 Jahrh. rasch nach seinem Höhepunkt verflachte das florentinische Madrigal, ursprünglich voll frischen Inhalts, in textlicher Beziehung dadurch, dass sich moralische und politische Stoffe eindrängten, während alle seine spezifisch italienisch-musikalischen Eigenschaften durch das rasche Emporkommen der französischen «Ars nova» zu Grunde gingen. Es begann eine neue Aera mit neuen Tendenzen, Prinzipien und anders geartetem Kunstgeschmack, die dem überlebten Madrigal den Todesstoss versetzte. An seine Stelle tritt die alte *Volksballade*, die durch das Zusammenwirken der Demokratie und der «Signorìe» neues, künstlerisches Leben gewinnt und mit ihrer mannigfach variierten Form die Metrik des alten Madrigals umstösst. So ist es auch erklärlich, dass nicht einmal der überaus mächtige bleibende Einfluss eines Petrarca, der selbst Madrigale dichtete, mehr genügen konnte, die alte Form zu erhalten. Auf musikalischem Gebiet vollzog sich durch die gewaltigen Fortschritte der Cambrenenser Schule, deren nachhaltiger Einfluss von dem Dreigestirn Dufay, Dunstable und Binchois langsam vorbereitet wurde, ebenfalls ein Umschwung, indem nicht nur die Kirchenmusik, sondern auch die weltliche weitaus höher entwickelte kunstreichere Formen annahm.

Erst 1533 taucht die Bezeichnung «Madrigal» wieder auf, nun aber für eine neue von der früheren gänzlich verschiedene Form, in textlicher wie musikalischer Beziehung. Von dieser neuen Form, von ihrer Entstehung und allerersten Entwicklung handeln die folgenden Zeilen.

I.

Zunächst betrachten wir die poetische Form des Madrigals (1). Die Literatur-Theoretiker des 16. Jahrhunderts verfolgen bei Feststellung der metrischen Gesetze des Madrigals zwei verschiedene Richtungen: die einen unterziehen die zu ihrer Zeit üblichen «modernen» Formen einer kritischen Untersuchung, die anderen vertreten eine mehr historische und gelehrte Auffassung, indem sie sich den klassischen Beispielen des 14. Jahrh. anschliessen. Nach Bembo (2), einem Theoretiker der ersten Richtung, gehört das Madrigal den «rime libere» an, «che non hanno alcuna legge nè nel numero dei versi o nella maniera del rimargli» (freien Dichtungsformen ohne Gesetz weder für die Zahl der Verse noch für die Reimfolge); das gleiche sagt Dolce (3), der die Form eines Madrigals «dal piacere dello scrittore» abhängen lässt, und fügt noch hinzu, dass die Modernen «v'interposero versi rotti, et uscirono di materie pastorali» (dass sie kurze Verse eingeschoben und keine Hirten-Stoffe mehr behandelt haben). Ruscelli (4) geht in seinem «Rimario»

---

(1) Die älteste bekannte Bezeichnung des Madrigals nach der «Glosse latine di Francesco da Barberino» (1318-1325) in dem Kapitel «De variis inveniendi et rimandi modis», ist: «*matricale*». Antonio da Tempo nennt es: «*mandriale*», indem er es aus «*mandra*» abstammen lässt («Dicitur autem mandrialis a mandra»), welche Meinung auch Ghidino di Sommacampagna und die späteren Cinquecento-Theoretiker Trissino, Equicola, Minturno und Dolce vertreten. Denselben Ursprung des Wortes haben folgende spätere Philologen angenommen: Ménage (Dictionnaire etymologique de la langue françoise, II edit., Paris, 1750, II, 148), Covarruires (Tesoro della lengua castellana, Madrid, 1611), Quadrio (Storia e ragione d'ogni poesia, Vol. II, Libro II, dist. III, cap. I), Blanc (Italienische Gramm., Halle, 1844, S. 787), Diez (Etymologisches Wörterbuch der rom. Spr., 1887), Carducci (Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV, Livorno, 1874, p. 49). — Bembo (Prose, Venezia, 1563, II, p. 112), Doni (Compendio del trattato dei gen. della mus., Roma, 1635, p. 113) und Crescimbeni (Comm. int. all'istoria della volgar poesia, I, lib. III, cap. XXII) verfechten den Standpunkt, dass es von «*materiale*» abzuleiten sei; während Huet (Traité des romans, Paris, 1670) «*martigalle*» und Ferrari (Origines linguae italicae, Padova, 1676) «*mardrugar*» als Ursprung des Wortes betrachten. Endlich Biadene (Rassegna bibl. d. letter. ital., Pisa, 1898, p. 335) betrachtet es, voraussetzend, dass «matricale» die ursprüngliche lateinische Form des Wortes ist, als synonym von «carmen maternum», nach der Charakteristik, die ihm Ant. da Tempo zuerkannt hatte («modo grosso sed tamen naturaliter»).

(2) Della volgar lingua, in Classici ital., Milano, 1810, X, p. 352.

(3) I quattro libri delle osservationi, Vinegia, MDLX, p. 227.

(4) Rimario, Venetia, 1680, p. 86.

noch weiter; für ihn ist das Madrigal Petrarca's kein gelungenes, «perchè in effetto questa sorta di componimento più ricerca i versi corti che niun altra» (weil in Wirklichkeit diese Art von Gedicht die kurzen Verse häufiger verwendet als irgend eine andere); er beschränkt die Länge des Madrigals auf zwölf Verse und fordert die Dichter dazu auf, sich an die Beispiele von Bembo und «altri moderni nostri» zu halten. Trissino (1) und Minturno (2) dagegen leiten die metrischen Gesetze für das Madrigal von den Dichtungen der Trecento — Dichter ab, obwohl auch Minturno das «moderne» Madrigal von Bembo «Che ti val saettare» mit der Bemerkung anführt, dass die Dichtkunst «sempre si riservò e si riserverà questa libertà di comporre» (sich immer solche Freiheit vorbehalten habe und vorbehalten werde).

Wer nun in den grösseren Gedicht-Sammlungen oder auch besonderen Madrigalausgaben der ersten Hälfte des 16. Jahrh. beobachtet, in welcher Weise die Gesetze befolgt werden, wird finden, dass fast alle Madrigale jener Sammlungen sich durch grosse Freiheit im metrischen Bau auszeichnen. Es wird kein gegebenes Schema mehr befolgt, die typische Vers-und Reim-Ordnung des Madrigals im 14. Jahrh. ist verschwunden, und in seiner neuen Gestalt ist das Madrigal leicht zu verwechseln mit zwei anderen Formen, welche von den damaligen Theoretikern ebenfalls als freie erklärt wurden: mit der einfachen nur aus einer Strophe bestehenden Ballade und mit der Canzonen-Stanze. In der Tat setzen sich, entgegen Equicola's (3) Meinung, dass «la differenza tra le Ballate, et Mandriali è, che il Mandriale non può esser se non breve, et che della Ballata i due versi ultimi, ò l'uno almeno, deue concordare di rime col primo, ò secondo, ò terzo del principio, alla qual regola non è astretto il Mandriale» (dass der Unterschied zwischen Ballade und Madrigal darin besteht, dass das Madrigal kurz sein muss und dass die letzten zwei Verse der Ballade, oder wenigstens einer davon, mit dem ersten, zweiten oder dritten reimen müssen, welche Regel beim Madrigal nicht befolgt zu werden braucht), mehrere von Michelangelo bekannte Madrigale sogar aus neunzehn Versen zusammen;

---

(1) Tutte le opere, Verona, 1729, p. 81.

(2) L'arte poetica, Napoli, 172b, p. 261.

(3) Institutioni... al comporre in ogni sorta di Rime della lingua volgare, Milano, MDXLI, E, ij.

andererseits zeigen die Balladen, welche Luigi Cassola (1) in seine Sammlung von 364 Madrigalen aufnimmt, keinerlei Reimbeziehungen zwischen « *Ripresa* » und « *Volta* ». Aber ein sehr wichtiges metrisches Glied der Ballade wurde schon frühzeitig dem Madrigal einverleibt und fasste darin festen Fuss, wie aus den damaligen Madrigal-Sammlungen in der Mehrzahl der Fälle zu beobachten ist, weshalb schon von Anfang des 15. Jahrh. an eine gewisse Verwirrung zwischen beiden Formen bestand, welche deren Klassifizierung erschwerte (2). Seinem metrischen Bau nach ist das Madrigal. « Se gli angelici cori » (3) von Scipione Serdini (1420)

A B B, C d E, C d E, E A A

vollständig Balladen-Schema, was bezüglich der Ripresa auch für das Madrigal « Sotto candidi veli » von Giovanni de' Pigli (4) aus der Mitte des 15. Jahrh. gilt. Die äussere Form der Ripresa in der Ballade blieb denn auch als eigenes, wenn auch nicht unentbehrliches Merkmal im Madrigal der ersten Hälfte des 16. Jahrh. bestehen. Die Ripresa - Form und die zwei am Schluss in sich reimenden Verse, deren Gestalt ein wesentliches Element des alten Madrigals ebenso wie des Strambotto und Rispetto war, bildeten zusammen mit der freien Gestaltung des Mittelteiles die Erkennungsmerkmale des metrischen Madrigal-Organismus'. Die Hauptschemata der in Betracht kommenden Formen sind folgende:

Altes Madrigal (5)

(« Nova angeletta », Petrarca)

A B C, A B C, **D D**

---

(1) Madrigali del Mag. Sig. Cav. Luigi Cassola, Piacentino, Venetia, Giolito, MDXLIII.

(2) Vergl. F. Neri, Giornale storico della letter. ital. XLVIII, 1906, p. 446, der einige Beispiele aus « Poesie di dugento autori » I, pp. 147, 166, 168 u. s. w., von Trucchi bringt. Ebenso: Rime dell'Ariosto, ediz. Polidori, I, p. 309; Trissino, Opere, 1729, II, p. 381; Pèrcopo, Le Rime del Chariteo, Napoli, 1892, I, p. CXC.

(3) Volpi, Giornale stor. della lett. ital., XV, p. 61.

(4) Eugenia Levi, Lirica antica, Firenze, 1907, p. 298.

(5) Siehe Casini, Le forme metriche italiane, Firenze, 1900, p. 50.

Strambotto (1)

(« Deh non insuperbir », Poliziano)

A B, A B, A B, C C

Ballade (2)

(« Ballata io vo' che tu », Dante)

A B B C. D e F, D e F, F G G A.

Ripresa — Mutazioni — Volta

Madrigal aus d. erst. Hälfte des 16. Jahrh.

Io dico che fra voi, potenti dei,
Convien ch'ogni riverso egli sopporti,
Poi che sarete morti
Di mille ingiurie e torti.

Amando te, come or di lei tu ardi,
Farne potrai giustamente vendetta;
Ahimè, lasso, chi pur troppo aspetta,
Chi giunge a suoi conforti tanto tardi,
Ancor, se ben riguardi
Un generoso altero e nobil cuore,
Perdon e' porta a chi l'offend'amore.

(Michelangelo Buonarotti)

A B b b. C D D C, c E E

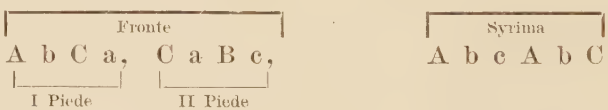
Zwischen Madrigal und Canzonen-Stanze aber herrscht in den allermeisten Fällen vollständige Identität, die schon im 16. Jahrh. anerkannt war. Einer von den Theoretikern, welcher am tiefsten in die Materie eingedrungen ist, Filippo Massini (3), hat schon damals deutlich nachgewiesen, dass das Madrigal nichts anderes ist als « una canzone d'una stanza sola » (eine Canzone aus einer einzigen

(1) Casini, a. a. O. S. 54.

(2) Casini, a. a. O. S. 25.

(3) Del Madrigale, Lettione dell'Estatico Insensato, recitata... il dì 28 Aprile MDLXXXVIII, p. 171.

Stanze) und erhebt gegen Minturno den Vorwurf, dass dieser nicht bemerke, «ch'impossibil cosa è di far canzone d'una sola stanza che non sia madrigale» (1) (wie unmöglich es ist, eine Canzone mit einer einzigen Stanze zu dichten, die kein Madrigal sei). In dieser Hinsicht betrachtet Massini einige Stanzen Dante's und Cavalcanti's als Madrigale und zieht daraus den Schluss dass das Madrigal «per la proportione ch'a con la prima stanza della canzone, prende regola da quella quanto alla materia, forma, qualità e quantità di versi» (2) (dass es auf Grund seiner Übereinstimmung mit der ersten Stanze einer Canzone sich nach Inhalt, Form, Qualität und Quantität der Verse derselben richtet). Noch häufiger aber als wie mit den üblichen Canzonen-Stanzen besteht zwischen Madrigal und jener Stanzenform Identität, welche Dante «Oda continua usque ad ultimam progressive, h. e. sine iteratione modulationis cujusquam» nannte (3). Der grosse Dichter hat deren Unregelmässigkeit bereits erkannt, denn das Fehlen von Unterteilungen liess sich nicht mit den Forderungen einer musikalischen Gliederung vereinigen, von welcher die Canzone ursprünglich abhängig war (4). Jene Unregelmässigkeit stimmte ganz mit der metrischen Freiheit des Madrigals überein, um beide Formen als ein und dasselbe erscheinen zu lassen. Immerhin wurden ausnahmsweise auch Madrigale nach regelmässigen klassischen Stanzen gebildet. Biagio Bonaccorsi (5) z. B. nennt geradeswegs das Gedicht «Con soave parlar» (komponiert von Verdelot) welches die ausgesprochene Form einer Stanze hat,



Madrigal. Freilich sind solche von den Dichtern des 16. Jahrh. eingeführte Ausnahmen sehr selten; immerhin aber genügen sie, um das Vorgehen der Komponisten zu erklären, wenn sie häufig die Texte zu ihrer Musik aus anderen Formen lyrischer Dichtung nahmen.

(1) Massini, a. a. O. S. 182.

(2) Massini, a. a. O. S. 185.

(3) Siehe Böhmer «Über Dante's Schrift *De Vulgari eloquentia* nebst einer Untersuchung des Baues des Dante'schen Canzonen» und D'Ovidio «La metrica della Canzone secondo Dante», Napoli, 1879, S. 416.

(4) Casini, a. a. O., S. 6.

(5) Florenz, Bibliot. Laurenziana, Codex Ashburnam 1146, S. 8.

dieselben womöglich verstümmelt, durchkomponierten und als Madrigale ausgaben.

Trotz seiner grossen metrischen Freiheit besitzt also das Madrigal einige hervorstechende Analogien mit der einfachen Ballade und ist identisch mit der Canzonen-Stanze. Von der Ballade unterscheidet es sich nur wenn in jener eine Reimbeziehung besteht zwischen Volta und Ripresa; von der Canzone, abgesehen von Ausnahmen, in jenen Fällen, in welchen die Canzonen-Stanze in Fronte oder Syrima eine symmetrische Anordnung der Füsse oder Verse zeigt. Es folgt daraus, literarisch betrachtet, dass das Madrigal von jenen zwei Formen nur in einigen Fällen von Grund aus sich unterscheidet, während es das immer tut gegenüber Sonetto, Strambotto, Frottola und Capitolo, welche sich beständig nach Seite der Verse wie der Reime an den traditionellen Typus hielten. Je nach dem Vorwiegen des einen oder des anderen poetischen Systems in der musikalischen Literatur, wo bald die metrisch-symmetrischen, bald die freien Formen der italienischen Lyrik die Vorherrschaft hatten, bestimmen sich zwei lyrische Perioden: die frottolistische und die madrigalistische.

II

In der gedruckten italienischen weltlichen Musikliteratur des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrh. finden sich nur selten Beispiele von Texten freierer Form; so enthält das 7. und. 8. Buch der Frottolen-Sammlung des Petrucci (1) nur folgende Canzonen-Stanzen: von Bartolomeo Tromboncino komponiert «Si è debile il filo», «S'il dissi mai chi venga», «Che debb'io far che mi consigli», von Antonio Capreoli «Non si vedra gia mai», von Honophrius Antenoreus «Crudel amore tu hai pur» und noch einige andere unter der Überschrift «Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di Canto; Sculpito in Roma per Andrea Antiquo.... MDX». Ausser «Crudel amore» bewahren die anderen erwähnten Stanzen in der Fronte die symmetrische Anordnung der metrischen Glieder, was sie eben vom

(1) Befinden sich in der Münchener Hof-und Staatsbibliothek. — Ich werde in der Folge bei Sammelbänden und Madrigalbüchern, die ich für die vorliegende Arbeit benützen konnte, den Fundort gewöhnlich nicht mehr angeben. Derselbe ist mit Hilfe der vortrefflichen Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens von Dr. Emil Vogel (Berlin, 1892) jederzeit leicht festzustellen.

Madrigal unterscheidet; die blosse Beifügung der weiteren Stanzen unterhalb der Komposition zeigt uns, dass das für Frottola, Strambotto u. s. w. charakteristiche Prinzip der musikalischen strophischen Wiederholung hier beibehalten wurde (1).

Aber diese typischen Merkmale verschwinden in den darauffolgenden Sammlungen des Antigo da Montona (zwischen 1510 und 1520), wo einige Balladen und Madrigale von Petrarca und Michelangelo, sowie eine ziemliche Anzahl Gedichte auftauchen, welche ihrem Bau und Inhalt nach der Madrigalliteratur angehören. Mit Namen versehen sind folgende: Alessandro Mantovano «Fra quelle luci altere», «Passise senza premio» (Vergl. Vogel «Bibliothek», II, Samml. 1517^4); Marchetto Cara «Amor se de hor in hor», «Salve sacrato et triomphante», »Ecco colui che m'arde» (Vog., Samml. 1517^2); D. Michael Vicentino «So ben che lei non sa», Carpentras «Hor vedi amor che» (Vog., Samml. 1517^4), «Perchè quel che mi» (Vog., Samml. 1519^1); B. Tromboncino «Quanta mai legiadria» (Vog., Samml. 1517^4), «Come harò donque» (Vog., Samml. 1519^1); während bei einigen anderen: «Horto felice e ameno», «Gionto d'amor», «La bianca neve», «Vagando un giorno» (Vog., Samml. 1516^1), «Debb'io sperar d'aver donna» (in Samml. 1517^4, aber von Vogel nicht angegeben) die Namen der Komponisten fehlen.

Von 1520 bis 1531 zeigen die zwar weniger zahlreich als aus dem vorhergehenden Jahrzehnt erhaltenen Druckwerke immerhin schon eine grössere Anzahl von lyrischen Erzeugnissen der neuen Richtung, jedoch immer noch vermengt mit den sichtlich abnehmenden alten Typen. Sebastiano Festa ist gleich bedeutsam mit Sonetten «O passi sparsi», Balladen «Perchè quel che mi trasse», Canzonen-Stanzen «Amor se vuoi ch'io torni», «Ben mi credea passar» von Petrarca, und einem Madrigal «Come senza costei viver» von Luca Valentiniano Dertonese vertreten (in «Canzoni Frottole et Capitoli.... Libro Primo. De la Croce». Dorich, MDXXVI) ohne die anderen vollkstümlichen Formen zu pflegen. Gleich ihm komponiert Marco Cara das Madrigal «Non al suo amante» von Petrarca, durch den auffallenden Umstand dass im «Libro Secondo della Croce» 1531 (2)

(1) Siehe auch die von Isaak komponierten Canzonen «Nè più belle di queste», «Questo mostrarsi adirata», herausgegeben von J. Wolf in Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XIV, S. 40, 42.

(2) Die von Vogel (a. a. O., Samml. 1531^1) zitierten Buchstaben M. L. lauten in Wirklichkeit M. C., wie sie im Original in grossen gothischen Lettern zu lesen sind; die unterhalb jener Buchstaben befindlichen Texte sind Madrigale. — Im 1.

sich keine Frottolen und Strambotti von ihm, dem bedeutendsten und erfolgreichsten Frottolisten mehr finden, sowie durch seine Komposition des Madrigal «Se quanto in voi si vede», eines des 364 Madr. Cassola's (in Libro Primo de la Fortuna [1535]) zeigt Marco Cara, dass er der neuen Richtung freundlichst gesinnt ist. Petrucci scheint die Bedeutung der neuen Richtung erkannt zu haben, denn das eben erwähnte letzteres Madrigal von Marco Cara findet sich zusammen mit einem von Verdelot «Non po far morte» und einem Volkslied, «La mi la so», in einem petrucciianischen Drukfragment in der Biblioteca Passionei aus Fossombrone (1). Noch ein weiteres Manuscript dürfte dieser Übergangszeit angehören, in welcher sich die beiden lyrischen Strömungen vermischten, nämlich N. 143 der genannten Biblioteca del Liceo mus. in Bologna. Neben Motetten und Chansons niederländischer Komponisten, enthält diese Handschrift auch eine Ballade «Arsi donna» von Tromboncino, eine Frottolen-Strophe von Cara, sowie zwei Madrigale «Alti Signori», «Italia mia» und ein Volkslied «Torela mo vilan» von Verdelot.

Diese ganze Literatur in welcher die Keime des Madrigals wurzele, hat auch für das Madrigal die allgemeine Bezeichnung «Canzone», welche auf den Titelblättern der Druckwerke besonders zwischen 1520-1530, immer an erster Stelle erscheint. Schon Minturno (2) erkannte die umfassende Bedeutung des Wortes «Canzone», in welcher es in der Musikliteratur bekannt ist. Der Name, auf das Madrigal ausgedehnt, wurde auch von Pre Gioanne del Lago angenommen in einem Brief «da Vinegia a dì XXVI Agosto MDXXXX (3), ebenso von Layolle in seinen «Canzoni» welche Stücke ihrem Inhalt nach sich von madrigalistischen in keiner Weise unterscheiden.

Nach dem jetzigen Stande der bibliographischen Forschung zeigt sich der neue Name «Madrigal» erst 1533 im «Libro primo

---

und 2. «libro de la Croce» ist ferner ein Komponist mit f. P. (im Orig. kleines gothisches f, und grosses gothisches P) bezeichnet. Wahrscheinlich dürfte f. Pietro gemeint sein (Ambros stellt in seiner Geschichte der Musik, 1893, III, S. 503, keine Vermutungen über seinen Namen an) welcher Bottrigari in seinem Musikkatalog (in der Bibl. d. Liceo mus. in Bologna vorhanden) als Komponist von Laudi spirituali neben anderen bekannten Frottolisten erwähnt. Darnach wäre f. Pietro identisch mit Messer fra Pietro da Hostia, welchen Aron zu den Lauten-Sängern seiner Zeit rechnet (Lucidario di musica, Lib. IV, Vinegia, 1545, p. 31).

(1) «Estratto dai libri della bottega d'Achille Ciuolo da Fossombrone — Febbrajo 1573». Siehe Vernarecci, Ott. dei Petrucci, Bologna, 1882, p. 127.

(2) A. a. O., p. 268.

(3) Hands. in der Bibliot. del Liceo mus. di Bologna.

de la Serena» (1) gedruckt in Rom bei «Valerio da Bressa». War das wirklich das erste Werk dieser Art? Einige Bibliographen haben daran gezweifelt; wenn man jedoch seinen Inhalt vergleicht mit dem der beiden vorhergehenden Sammlungen «della Croce» des gleichen Druckers «Valerio Dorico» (2), kann man einen gewissen inneren Zusammenhang bezüglich der Anordnung des Stoffes nicht verkennen, welcher Zusammenhang es wenigstens unwahrscheinlich macht, dass dieser Drucker andere ausschliesslich madrigalistische Werke in der Zwischenzeit veröffentlicht hat. Auch kann die Überschrift «madrigali noui» dieses Druckwerkes nicht unbedingt das frühere Vorhandensein anderer solcher Sammlungen beweisen, denn Dorico hatte schon in den erwähnten Libri della Croce, mehrere Madrigale unter dem Namen «Canzoni» gedruckt; mit «noui» konnte sehr wohl gemeint sein, dass die Autoren neue waren und dass die Madrigale, im Gegensatz zu den vorhergehenden Sammlungen, in dieser die Mehrzahl bildeten. Aber eine andere schwerwiegendere Erklärung für das Beiwort «noui» kann man aus der neuen Anordnung ersehen, in welcher Dorico die Madrigale hier bringt. In allen musikalischen Sammlungen italienischer Lyrik von Petrucci bis 1531 waren die vier Stimmen durchweg auf je zwei aufgeschlagenen Buchseiten einander gegenüber gestellt; der vollständige Text wurde nur unter den Cantus gesetzt, unter die übrigen Stimmen nur der Anfangs-Vers oder ein Teil desselben. In dem «Libro della Serena» von 1533 aber führt Dorico, im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden von ihm gedruckten Sammlungen, die Trennung der Stimmen in eigene Stimmhefte ein, was zugleich die wichtige Neuerung mit sich brachte, dass der vollständige Text nun jeder, einzelnen Stimme untergelegt werden musste. Das Vorgehen Doricos, der mutmasslich als erster Drucker dieses Verfahren annahm, fand rasch Nachahmung. In Scotto aber gewann die neue lyrische Richtung vielleicht den eifrigsten Förderer: von ihm stammen fast alle Madrigalbücher, welche unmittelbar auf das von 1533 folgen, dessen Format und Anordnung er anfänglich beibehält, die Reinheit des Druckes und die Korrektheit des Textes aber bedeutend steigert. Scotto folgte, häufig in Wettbewerb mit ihm, Gardano und Marcolini (3). Die neue

(1) Der Holzschnitt zeigt eine Sirene.

(2) Die erste dieser zwei Sammlungen von 1526 wurde «*expensis* Jacobi Junte Florentini» gedruckt.

(3) Siehe «dedica ai musici» in dem «Primo libro d'Intabulatura di lauto di Francesco Marcolini», 1536.

musikalische Richtung verbreitete sich ohne jegliche besondere Protektion von Fürsten oder Verlegern, wie aus dem Fehlen von diesbezüglichen Widmungen in den Sammlungen der ersten Zeit hervorgeht; erst später werden die Madrigalbücher einflussreichen Persönlichkeiten zugeeignet. Das alte herkommen, die Tonstücke verschiedener Komponisten in beliebiger Reihenfolge anzuordnen, wird auch in der neuen Literatur beibehalten. Ähnlich wie Pre Michael früher gegen die Unsitte, den Namen des Komponisten nicht anzugeben, mit der Frottola «Questa è mia l'ho fatta mi» in's Feld zog, so erklärt jetzt Francesco Corteccia in der Vorrede zu seinem Primo libro di Madrigali a 4 v. 1544, er habe sich zur Herausgabe entschlossen, weil einige seiner Madrigale «erano stati stampati da altri, sotto il nome di altri compositori». Doch wird man hieraus noch nicht den Schluss ziehen dürfen, dass die Verleger im Einvernehmen mit den Sängern nur von Raub lebten, wie Eitner (1) anzunehmen scheint. In Ermanglung von Aufzeichnungen, welche uns über die direkten Beziehungen zwischen Verleger und Komponisten aufklären könnten, interessiert die folgende Briefstelle: Scotto beauftragte, als er von Claudio Veggio Madrigale haben wollte, mit der Anfrage Ant. Francesco Doni (2), welcher am 7. April 1544 schrieb: «Messer Girolamo Scotto, amico honorato, ricerca dalla liberalità della uostra uertù un' libro di Madrigali nuoui de i quali so n' hauete abondantissima copia, et non solo gli chiede per honor uostro.... ma per sodisfare all'infinità de gli amici, ch'ogni giorno lo pregano et astringono» (Herr G. Scotto, mein verehrter Freund, wendet sich an Ihre Freundlichkeit um ein Buch neuer Madrigale, da ich weiss, dass Sie deren eine grosse Menge haben, aber er wünscht sie nicht nur, um Sie zu beehren.... sondern auch um die unzähligen Freunde zu befriedigen, welche ihn jeden Tag mit Bitten überlaufen). Die Verleger waren demnach wenigstens bezüglich der neuen Producktion vom Komponisten abhängig, während sie bei Zusammenstellung der Sammlungen häufig grösste Wilkür walten liessen. So besorgte Gardano z. B., vorgeblich, um der Anmassung eines Mailänder Druckers entgegenzutreten (3), welche sich dieser im I Libro dei M.li a 4. v. von Arcadelt erlaubt habe, 1539 einen Neudruck desselben Buches und fügte, wie wir noch sehen werden, Kompositionen von Corteccia,

(1) Monatshefte für Musik-Geschichte, XIX, 1887, S. 92.

(2) Lettere di Anton Francesco Doni, Vinegia, Scotto, 1544.

(3) Siehe Vogel, a. a. O., I S. 27, Vorwort «a Monsignor Leone Orsino».

Willaert, Berchem und Layolle bei, ohne deren Namen auch nur anzudeuten.

Um nun sichere Anhaltspunkte in dem reichen Material jener fünf ersten Jahre madrigalistischer Literatur, welche eben den Hauptgegenstand dieser Abhandlung bildet, zu erhalten, war es notwendig durch Vergleichung des Indices mit denen späterer Auflagen, wo über der gleichen Musik und dem gleichen Text der Name des Komponisten ausdrücklich angegeben war, die einzelnen Komponisten festzustellen. Die Reihenfolge der Druckwerke, mehr bibliographisch als chronologisch geordnet, ist folgende:

A) 1533 « Madrigali noui de diuersi excellentissimi Musici/Libro Primo de la Serena. In Roma Per M. Valerio da Bressa » (1). — Die in dieser Sammlung, von welcher man bis jetzt nur das unvollständige Exemplar der Münchener Hof-und Staatsbibliothek kennt, enthaltenen Madrigale von Verdelot, mit Ausnahme von « Dio per mostrare » und « Se del mio amor temete » konnten mittels der beiden ersten Bücher vierstimmigen Madrigale von Verdelot, welche 1540 (2) neugedruckt worden waren, rekonstruiert werden, wie auch das Madrigal « Altro non è el mio amor » aus dem I Libro dei M.ti a 3 v. 1543, von Constanzo Festa.

B) 1537 [1535] « Il Primo Primo Libro de Madrigali di Verdelotto. /Nouamente stampato...Venetiis Apud Octavianum Scotum»(3). — Die Entstehung dieser vierstimm. Madr. in das Jahr 1535 zurückzuverlegen erscheint notwendig, weil schon 1536 Scotto die bekannte Lautentabulatur von Willaert veröffentlichte, welche 22 nur zu diesem I Libro gehörige Madrigale enthält (4).

---

(1) Näheres in Vogel's « Bibliothek », II, 379, wo jedoch « Se del mio amor temete » fehlt: das andere dort angeführte Madr. « Se laura a l'ombra » muss Sebastiano F(esta) zugeschrieben werden, wie aus dem Münch. Orig. hervorgeht.

(2) Vergl. die Berichtigung, welche Alfred Einstein bezüglich des Münch. Neudruckes an Vogel richtet, in S. I. M. G. VIII, S. 222. — In diesem Neudr. findet sich der Text « Con lacrime sospir » sowohl von Verdelot als von Arcadelt vertont, aber es muss festgestellt werden, dass irrtümlicherweise die Namen der beiden Komponisten vertauscht wurden, denn die in der Samml. von 1533 schon vorhandene Musik von Verdelot erscheint hier unter dem Namen von Arcadelt, was sich auch in späteren Drucken wiederholt.

(3) Vogel, a. a. O., II, S. 303, 7.

(4) Vergl. Vogel, II, S. 303, ** und das von Eitner in den Monath. f. Musikgesch., XIX. 1887, S. 88 veröffentlichte Inhaltsverzeichniss jener Lautentabulatur.

C) [circa 1535] « Madrigali a cinque Libro Primo ». — In diesem Werk, das keine Autoren nennt, sind von Verdelot: « Dormendo un giorno », « Madonna non so dir », « Non mai donna più bella », « Donna se fiera stella », « Altro non è el mio amor », « Madonna io v'amo », « Pur troppo donna », « Si come chiar si vede ».

D) 1536 « Il Secondo Libro de Madrigali di Verdelot / insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano, e die / Constantio Festa: Nuouamente stampati.... Venetiis Apud Octavianum Scotum » (1).

E) [circa 1537] « Del Secondo Libro de Madrigali di Verdelotto a Cinque » [Druck von Oct. Scotto in Venedig].

F) [1537] « Madrigali a tre / et / arie napolitane ». — Das Madrigal « Ingiustissim' Amore » stammt von Arcadelt, alle übrigen, mit Ausnahme von, « Con lei fuss'io » von unbekanntem Meister, finden sich neugedruckt in « Il vero Libro di M.li a 3 v. di Constantio Festa » 1543.

G) 1537 « Delle Madrigali a tre voci. Venetiis apud Octavianum Scotum ». — Die Madrigale von autore incerto « Ogni loco m'attrista », « Sopra una verde riva », « Se mai vedete amanti », « Che si può più vedere » gehören dem « Il vero Libro.... » 1543 von C. Festa an; von Festa findet sich auch der Text » Si come sete [seri] bella » noch zwei Mal vertont vor: dreistimmig in seinem erwähnten « Vero Libro » 1543, und vierstimmig in dem III Libro de M.li di Verdelotto, 1537.

H) 1539 [1537] « Il Primo Libro di Madrigali d'Arcadelt a / Quatro con nuovo gionta impressi. / In Venetia nella stampa d'Antonio Gardane ». — Schon Eitner hat, sich auf das Vorwort dieses Neudruckes beziehend, dessen Entstehung zurückverlegt (2). Die Madrigale « Se la dura durezza », « Voi sapete ch'io v'amo », « Madonna mia gentile », « Non più ciancie Madonna », « Madonna ohimè », stammen von Willaert (aus Madrigali a 4 v., 1563). Ein anderes Madrigal mit dem gleichen Anfang « Madonna ohimè » ist von Arcadelt (in IV

(1) Vogel, II, S. 303, 8a, lässt die zwei Madr. « Con soave parlar », « Per aspri boschi » unerwähnt.

(2) Eitner, a. a. O., S. 85.

Libro di M.li d'Arcadelt a 4 v. 1539), Text und Musik sind aber verschieden. Von Corteccia (I Libro de M.li a 4 v., 1544) sind die Madrigale «Fammi pur guerra amor», «Io vorrei pur fuggir». Andere stammen von Layolle (Cinquanta Canzoni a 4 v., s. a.) nämlich «Il vago e dolce sguardo», «Io ho nel cor un gelo», «Lassar il velo»; von Berchem dürften «O s'io potessi madonna», «Perchè non date voi», «Pungente dardo», «Ragion è ben» komponiert sein, welche in den Neudrucken dieses Buches von 1544 ab beständig ihm zugeschrieben wurden.

Die Ergebnisse der Untersuchung der von 1533 ab vorhandenen Texte sind in dem am Ende dieser Abhandlung befindlichen, nach den poetischen Formen angeordneten, alphabetischen Inhaltsverzeichniss zusammengestellt. Unter 193 Texten gehören schon 144 jenen Rime libere an, welche die Theoretiker des 16. Jahrh. unter dem Namen «Madrigale» kannten, woraus leicht erklärlich ist, dass den Sammlungen diese neue Bezeichnung allgemein gegeben wurde, analog dem bei der vorhergehenden Frottolen-Veröffentlichungen beobachteten Brauch. Von den übrigen als madrigalistische Texte von den Komponisten verwendeten Formen sind vertreten 17 Balladen, 16 Canzonen-Stanzen, 6 Sonette und 8 Strambotti, 1 Sestine uud 1 Volkslieder. Die Gründe warum das Madrigal oft einer dieser Gattungen ähnlich war, sind schon im ersten Kapitel dieser Abhandlung festgestellt worden: diese Verwandtschaften waren wesentlich mit der gebraüchlichen madrigalistischen Dichtungsweise verknüpft, welche, wie wir sehen werden, sich nach den Mustern von Bembo, Cassola, Dragonetto und Anderen, welche Schule machten, richtete (1). Von der klassischen Form (2) ist nur noch wenig vertreten: zwei

(1) Die Anschauung von Peter Wagner (Vierteljahrschr. f. Musikw., IV, 1892, S. 425), dass das Madrigal nach den Grundsätzen von Bembo als poetische Form unter diesen Texten gar nicht vertreten sei, weil viele derselben sich als Stanze von Canzone und als Ballade erklären liessen, wird durch die madrigalistischen Texte in den Druckwerken aus der 1. Hälfte des 16. Jahrh. sowohl wie durch die Theoretiker jener Zeit widerlegt, welche die Verwandtschaft des Madrigals mit jenen anderen Formen anerkannt hatten. Und übrigens hatte Bembo selbst zugegeben dass «eine gewisse Gattung von Madrigalen doch vorhanden ist, die nicht so frei ist, wie ich sage» («Della volgar lingua», a. a. O., S. 352).

(2) Die Bemerkung Riemann's (Handbuch der Musikgeschichte Leipzig, 1907, S. 275) über die Beziehungen zwischen den Texten des 14. und denen des 16. Jahrh. zeigt sich, Petrarca ausgenommen, wenigstens bei den in Betracht gezogenen Druckwerken als nicht erwiesen, wie ich durch Vergleichung der von J. Wolf (Geschichte der Mensural Notation) gesammelten Textanfänge feststellen konnte.

Madrigale von Petrarca «Perch'al viso d'amor», «Hor ved'amor» und zwei andere in derselben Weise angebaute: «Altro non è il mio amor», «Fra più bei fiori». Einige wenige befolgen noch das von da Tempo (1) aufgestellte metrische Gesetz des Madrigals «cum ritornellis», während andere auf die klassische alte Form hinzuweisen scheinen durch das Schema der dreizeiligen Versgruppen, welche jedoch eine grössere Mannigfaltigkeit der Reime und Beweglichkeit der kurzen Verse aufweisen, wie es Ruscelli gewünscht hatte.

A) «Con lacrim'e sospir»
A B b, A B b, c C.
(komponiert von VERDELOT)

» «Donna s'io non vi veggio»
a B b, c C c, D e e, F g g, H H.
(CARLO)

B) «Divin' occhi sereni»
a B b, d C d, e E.
(VERDELOT)

D) «Grat'e benigna donna»
a B B, C D e, C D e, F F.
(Adrian [WILLAERT])

» «I vostri acuti dardi»
A B b, A C c, A a, D d.
(VERDELOT)

» «Ognor per voi sospiro»
a B b, c D c, E e.
(VERD.)

G) «Madonna io prendo»
a B B, C d C, D E E
(COST. FESTA)

H) «Ancidetemi pur»
A b b, A B, c C.
(ARCADELT)

» «Deh come pur alfin»
A b A, c d d, C E E.
(ARCAD.)

---

(1) Delle rime volgari, Grion, Bologna, 1869, S. 143.

H) « Madonna s'io v'offendo »
a A b, B b C, D D.
(Arcad.)

» « Lodar voi donna ingrata »
a b B, a c C, c d D, d e E.
(Arcad.)

» « Bella Fioretta »
a B c, C b A, B D D.
(Arcad.)

» « Amor tu sai pur fare »
a B B, c D D, c E E.
(Arcad.)

Ausnahmsweise begegnet man zwei Madrigalen, welche nur aus Siebensilblern zusammengesetzt sind, « Qual meraviglia, o donna », « Oh lieti amanti », dann aber auch solchen die nur aus Elfsilblern bestehen wie in den seltenen Fällen einer Nachahmung des petrarchistischen Madrigals. Der Fünfsilbler ist sehr selten vertreten und der Achtsilbler unbekannt. Die Mehrzahl dieser Texte bestätigt die im ersten Kapitel angeführte Verwandtschaft des Madrigals mit Ballade und Canzonen-Stanze; ausserdem findet sich hier besonders das gereimte Schlussdistichon und die Form der Ripresa wie in der Ballade, aber keine metrische oder Reimbeziehung der « Mutazioni ». Die Ähnlichkeit des Madrigals mit der Ballade ist noch auffallender bei einigen Texten, in welchen das erste metrische Glied, die Ripresa *a*), mit dem freigestalteten Mittelteil *b*) des Madrigals durch eine verbindende Wendung *c*) fest verkittet wie in folgendem Fall wiederholt wird:

Ripresa = *a*)
Madonna, qual certezza
haver si può maggior del mio gran foco,
che veder consumarme a poco a poco?

freigestalt. Mittelteil *b*)
Ahimè! non v'accorgete,
che, per mirarve fiso,
son co'l pensier da me tanto diviso,
che trasformar mi sento in quel, che sete?
Lasso! non v'accorgete,
che, poscia ch'io fui preso al vostro laccio,
Arross'impallidisc' ardo et aghiaccio?

verbindende Wendung *c*) Donque, si ciò vedete,

a) Madonna, qual certezza
haver si può maggior del mio gran foco,
che veder consumarme a poco a poco? (1)

Was die formalen Beziehungen zwischen Dichtung und Musik im Madrigal betrifft, so hat schon Peter Wagner (2) betont, dass die Grundrisse der poetischen Form oft einen wesentlichen Einfluss auf die architektonische Anlage der musikalischen Periode ausüben. Neben Kombinationen kontrapunktischer Verkettung treten häufig symmetrische Perioden auf, welche teils in der Anlage des Reimes, teils in den Gruppierungen der Verse ihren Grund haben. Schon bei den früheren Formen italienischer mehrstimmiger Lyrik lassen sich häufig derartige Beziehungen finden. Diese Beziehungen verdienen näher betrachtet zu werden, weil sich aus ihnen der musikalische Grundprozess ableiten lässt, welcher sich beim Übergang der frottolistischen in die madrigalistischen Formen entwickelt hat. Ihre charakteristischen Merkmale scheinen dem Stoffe nach im allgemeinen verschieden zu sein, insofern als das Wiederholungsprinzip der aus dem Volke hervorgewachsenen typisch national-italienischen frottolistischen Komposition dem organischen Kombinations-und Nachahmungs-Stil der madrigalistischen zur niederländischen Schule gehörigen gegenüberstehen. Aber in formaler Hinsicht, infolge der neuen Beziehungen zwischen Text und Musik begegnen sich die beiden Richtungen und bringen gegenseitig Modifikationen hervor, deren Endergebniss eben die Madrigalform ist.

Die verschiedenen rein formalen Beziehungen zwischen Text und Musik lassen sich auf zwei zurückführen, erstens auf Bezie-

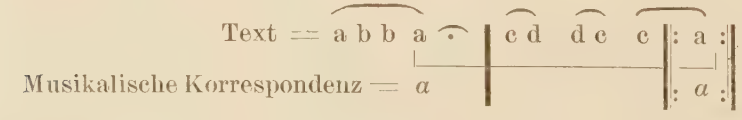
(1) Dieser Text, welcher wegen des merkwürdigen Typus seiner Ripresa leicht als Ballade erscheinen könnte, ist ein nicht von *Ariosto*, dem es irrtümlicherweise zugeschrieben wird (edizione Molini, Firenze MDCCCXXII), sondern von *Dragonetto* gedichtetes Madrigal und wird auch als solches im « Vocabolario di Cinque / mila Vocabuli Toschi... dechiarati e raccolti da Fabricio Luna.... Stampato in Napoli per Giovanni Sultzbach Alemano.... 1536 » angegeben (Siehe Pèrcopo, Giornale stor. della lett. ital., X, S. 204). Dieselbe Form zeigen die Madr. « Se del mio amor », « Se l'ardor », « Afflitti spirti miei », « Fuggi, fuggi cor mio », « Amor mi fa morire ».

(2) Das Madrigal und Palestrina, Vierteljahrsch. f. Musikwissenschaft, VIII, 1892, S. 432.

hungen zwischen den *metrischen* Elementen des Textes und der architektonischen Anordnung der Musik, zweitens auf solche zwischen den *rhythmischen* Elementen des Verses und der musikalischen Periode.

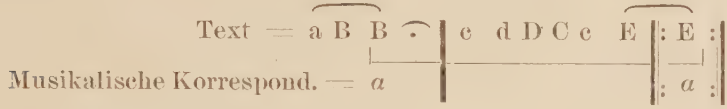
In Bezug auf die ersteren Beziehungen ist zu beobachten dass der Komponist, wenn ein Text keine bestimmte metrische Struktur zeigte, nur zwei Wege einschlagen konnte: entweder den musikalischen Bau ganz frei zu bilden (wie schon im Motetten-Stil), ohne sich an die etwa zufällig vorhandene Korrespondenz einzelner Perioden untereinander zu kehren, d. h. ohne die betreffenden Perioden in bestimmten Punkten musikalisch zu wiederholen; oder aber sich von den Text enthaltenen mehr zufälligen und willkürlichen Übereinstimmungen zwischen Reim und Metrum leiten zu lassen. Der erste Weg war natürlich der breitere, wenn auch nicht der leichtere, und wurde daher in den meisten Fällen auch vor 1533 befolgt, sobald der Text dazu Gelegenheit gab. Marco Cara und Tromboncino wie auch Demophon, Alexandro Mantuano und Carpentras neben anderen Unbekannten befolgten ihn bei Vertonung der im bibliographischen Teil erwähnten Texte, so weit es ihre technischen Mittel erlaubten, desgleichen die ersten Komponisten der madrigalistischen Zeit; der Unterschied zwischen den Werken der einen und der anderen war nur inhaltlicher, nicht auch formaler Natur. In denjenigen Fällen dagegen, in welchen der Komponist sich nach dem architektonischen Grundriss des Textes richtete, zeigt sich als allgemeinstes Schema

Das erste Glied zeigt hier das Ripresa-Bild der Ballade, und ist häufig nach vorangegangener kleiner Coda durch eine Cäsur abgeschlossen, ganz ähnlich wie bei der Frottola und, was die Cäsur anbelangt, auch beim ersten Vers des Strambotto. Eine ganz durchkomponierte Frottolen-Stanze, «Spargo indarno el mio lamento» (1), ist mit obigen Schema in den Hauptpunkten identisch



(1) Petrucci, Frottole, Libro IX, fol. 45.

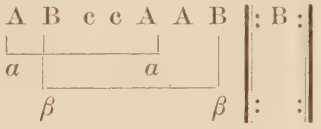
und findet ihr Seitenstück in dem Madrigal « Deh perche sì veloce » komponiert von Verdelot



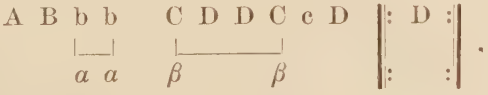
in welchem, bei dem Fehlen eines Reimes zwischen den musikalisch korrespondierenden Versen (B-E), des Komponisten Absicht, wie in der eben angeführten Frottole die Schlussperiode des ersten metrischen Gliedes als Schluss zu wiederholen, noch deutlicher ersichtlich ist.

Neben dieser einfacheren Anlage des Tonmaterials, welche durch die Ähnlichkeit der neuen metrischen Bildungen mit den alten bedingt ist, muss der *Reim* als einer der hauptsächlichsten Faktoren zum Zustandekommen der Korrespondenzen im musikalischen Periodenbau betrachtet werden. Sein Einfluss ist schon in den von Antigo (1) gedruckten Madrigalen zu beobachten, z. B.:

« La bianca neve d'onde » (a. i. 1516)



sowie später bei Alexandro Mantuano « Fra quelle luci altere » und Bart. Tromboncino « Cantava per sfogar il dolce ardore », und geht dann in die erste Madrigal-Literatur über, wo er bei Arcadelt « Io dico che fra voi » (2)

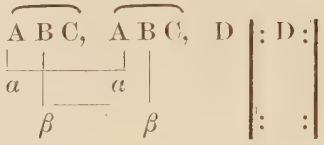


bei Verdelot « Madonna io sol vorrei »

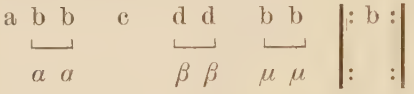
(1) Siehe S. 12.

(2) Siehe « Verzeichniss » am Ende mit der Quellenangabe.

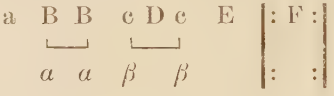
in dem Madrigal petrarchistischer Form von Arcadelt « Fra più bei fiori »



bei Const. Festa « Amanti oh lieti amanti »

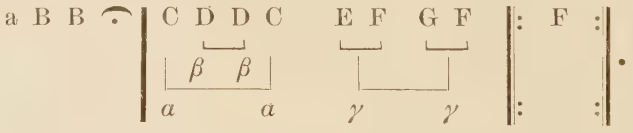


und bei de Sylva « Che sentisti, Madonna »

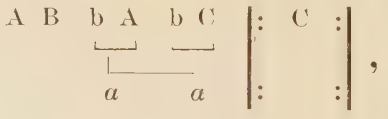


zu finden ist.

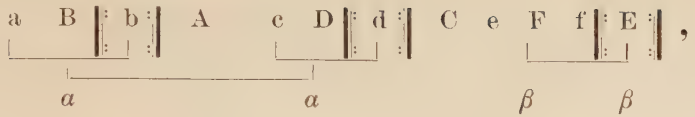
Einen gleich starken Einfluss auf die Musik übten die gegenseitigen Beziehungen der nach Versmass und Versanordnung zwar gleichen, aber *nicht reimenden* metrischen Glieder aus. Das Madrigal kannte trotz seiner metrischen Freiheit diese in der Frottola unbekannten zufälligen Beziehungen und der Komponist liess sich häufig von ihnen leiten. So wiederholte Tromboncino bei den metrischen Gliedern E F und G F des Madrigals « Come harò donque » die gleiche musikalische Periode (γ)



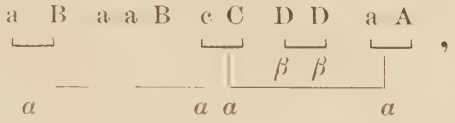
Beispiele derselben Art bieten uns folgende Madrigale: von Verdelot « Se mai provasti »



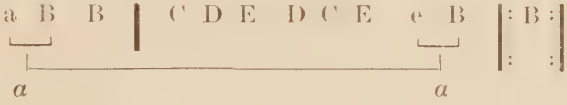
Arcadelt « Quand'io penso »



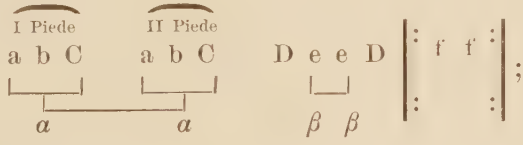
Willaert « Madonna il bel desire »



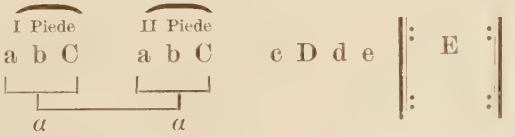
und Berchem « O s'io potessi madonna » (Ballade)



Endlich wurden die Korrespondenzen der musikalischen Periode durch die Beziehungen der nach *Versmass, Versanordnung und Reim* verwandten metrischen Glieder bestimmt. Und so hat die Musik, indem sie sich an metrische symmetrisch gegliederte Schemata anschloss, den eigentlichen Boden das Madrigals wieder verlassen, um wieder denjenigen der eigentlichen Canzonen-Stanzen, Balladen, Sonette und Strambotti zu betreten. Marco Cara brachte jene symmetrischen Werte zur Geltung bei Periodisierung (*α-α*) der Stanze « Ecco colui che m'arde »



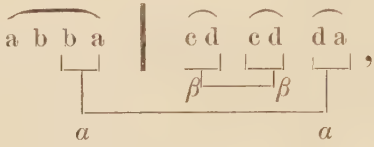
ihm folgte Verdelot in dem Madrigal (einer Canzonen-Stanze) « Quanto sia lieto il giorno »



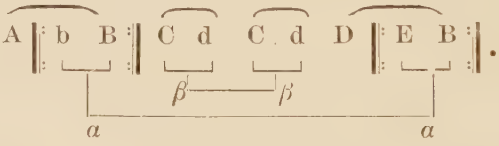
und Arcadelt mit «Se per colpa del mio fiero»

Bei der mit der Frottola eng verwandten Ballade befolgte der Madrigal-Komponist in seiner Musik den metrischen Grundriss mit der Gewissenhaftigkeit eines Frottolisten, wie beispielsweise nachstehenden Schemata.

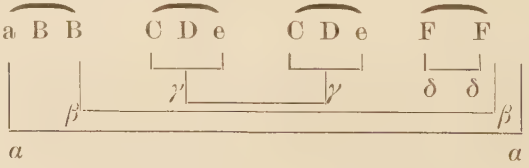
Frottola «Orsu correr vogl'io» (Petr. Frott. Libro VI, fol. 38)



Madrigal (Ballade) von Arcadelt «Io mi pensai»



In seinem Madrigal «Grata e benigna donna», das einer Ballade ähnelt, nur dass zwischen Volta und Ripresa keine Reimbeziehung besteht, hat Willaert das gleiche getan; nur sind hier die musikalischen Korrespondenzen weit geistvoller angebracht und zeigen eine interessante Gruppierung auf dem Endvers, wo die musikalischen Perioden, im Cantus der Riehe nach aufeinandernfolgend, die wichtigsten metrischen Momente des Textes zusammenfassen:



Im übrigen wird die Gewohnheit der Komponisten, sich an das metrische Schema der Ballade als an das der Musik ureigentlich angehörende zu halten, auch bestätigt durch die Tatsache, dass die

Wiederholung der ersten Verse des Textes nach Art der Ripresa von Verdelot willkürlich angewendet wurde bei den aus dem Sonett «Non può far morte» herausgerissenen Vierzeilern, welche, an Stelle der Dreizeiler im Original, als Abschluss die zwei ersten Verse des ersten Vierzeilers erhielten.

Versuche, ein Sonett ohne Wiederholung durchzukomponieren finden sich schon in Carpentras «Perchè quel che mi trasse» (Siehe S. 12) und später auch in f[ra] P[ietro da Ostia] «Oh morte, oh là» (Vogel, Samml. 1531[1]). In solcher Weise komponierte Verdelot die Sonetten nach gebildeten Madrigale «Italia mia», «Trista Amarilli», «Quella che suspirando» und Layolle «Io son dell'aspettar». Aber die Gesetzmässigkeit des Sonetts verleitete wieder in anderen Fällen die Komponisten, die Hilfsmittel der Frottolisten zu gebrauchen, indem sie den ersten Vierzeiler nach dem so häufig angewandten Schema **a a b** einfach wiederholten, welche Methode auch bei den zwei ersten Zweizeilern des als Madrigaltext nur mehr in wenigen Fällen gebrauchten Strambotto zur Anwendung kam.

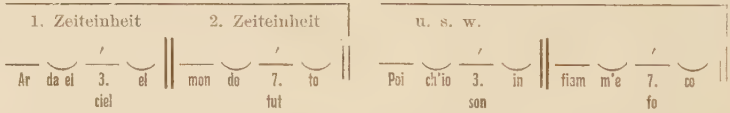
Man kann daraus ersehen dass die metrischen Eigenschaften des Textes wegen des Einflusses, den sie auf die Anlage des Tonmaterials ausübten, zu den Hauptfaktoren gehörten, welche in der italienischen mehrstimmigen Lyrik den Übergang von den Wiederholungsformen in die freien Madrigalformen bestimmten; dass ferner die durch diese formale Verkettung von Text und Musik sich ergebenden Erscheinungen schon im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrh. bei den ersten Versuchen madrigalistische Texte zu vertonen, auftreten und dass endlich die aus dem Reimspiel und den besonderen Gruppierungen des Textes sich ergebenden musikalischen Korrespondenzen getreulich die Vielgestaltigkeit der madrigalistichen Dichtungsform befolgten. War der Text ein reines Madrigal ohne jegliche Elemente metrischer Symmetrie, so traten bei seiner Vertonung solche Korrespondenzen fast niemals auf; sie erscheinen aber sofort, sobald der Text sich dem Gebiete der Ballade nähert oder zufällig einige Übereinstimmungen nach Reim oder Metrum aufweist. Endlich werden jene Korrespondenzen da vorherrschend, wo sich unter der Bezeichnung «Madrigal» die wirkliche Ballade oder die in ihren Teilen trennbare Canzonen-Stanze oder auch das Sonett verbirgt. So war der Text, vom rein formalen Standpunkte aus betrachtet, der Vermittler zwischen der alten und neuen Literatur, ohne Unterscheidung der Geschmacksrichtung und unberührt von nationaler Tendenz.

War aber die Metrik der italienischen Poesie massgebend für

die Gesamtanlage der musikalischen Architektur, so waren es die rhythmischen Elemente des Verses für die einzelnen architektonischen Glieder, die nach Länge (Elf-oder Siebensilbler) und periodischer oder freier Betonung gestaltet wurden, jenachdem im Vers oder in der Aufeinanderfolge der Verse in der Strophe die *Zeiteinheit innerhalb des poetischen Rhythmus* eine gleichmässige (Vergl. das nächstfolgende (Schema N. 1) oder ungleichmässige (Schema N. 2) war. Die Frottola besass mehr als irgend eine andere Form einen ausgeprägten eurhythmischen Gang der musikalischen Periode, welcher durch die homophone Struktur und das Vorherrschen der Cantusstimme noch stärker hervorgehoben, seinen Ursprung in den Accenten des gleichmässigen Achtsilblers hatte. Die frottolistischen Texte der petruccianischen und späteren Sammlungen waren nicht nach den unbestimmten Rhythmen des alten Achtsilblers gebaut, wie der von Villani (1) angeführte untenstehende es ist und wie ihn auch Lorenzo de' Medici in einigen seiner Karnevalslieder verwendet hat, sondern das Versmass der Frottola war, wie schon Rudolf Schwartz betonte (2), ein trochäisches. Und wegen des trochäischen Charakters des Achtsilblers, welcher einen rhythmisch-grammatikalischen Accent auf der 3. und 7. Silbe des Verses erforderte, war der Rhythmus in zwei gleiche analog betonte Zeiteinheiten von je vier Silben geteilt.

Achtsilbler

(Schema N. 1)



Die musikalische Periode ging Hand in Hand mit der stabilen symmetrischen Anlage der Accente im Achtsilbler. Die Zeiteinheit des Versrhythmus schuf jene eurhythmische Einteilung der musikalischen Betonung, wie sie unserer modernen Auffassung des musikalischen Zeitmasses und Rhythmus entspricht.

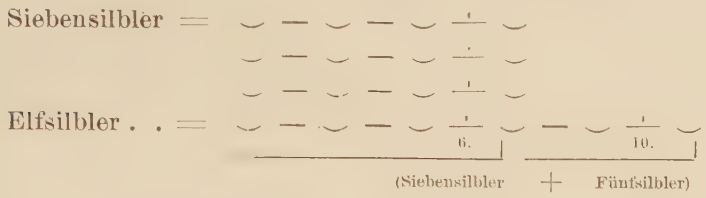
Auch die aus drei Siebensilblern und einem Elfsilbler bestehende «Ode» behielt in der musikalischen Periode die gleiche Eurhythmie bei, hier als gegenseitige Beziehung der einzelnen Siebensilbler, deren Accent je auf der vorletzten Silbe liegt. Aber die Regelmässigkeit des Ganges wurde durch den am Ende jeder Strophe

(1) «Cronica», Libro VII, c. 8.

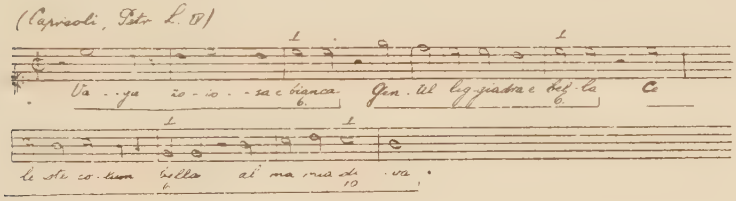
(2) Die Frottole, Vierteljahrsch. f. Musikw., II, 1886, S. 431.

stehenden Elfsilbler unterbrochen, dessen erstes Glied, welches nichts anderes war als ein den vorhergehenden gleicher Siebensilbler, in Beziehung trat zu einer neuen Zeiteinheit innerhalb des Rhythmus, nämlich zu dem sein zweites Glied bildenden Fünfsilbler.

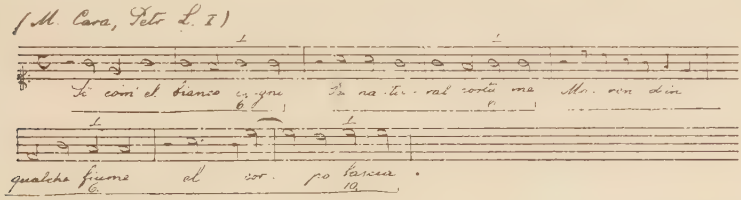
Rhythmisches Schema (N. 2) der «Ode»



Man kann demnach nicht selten beobachten, dass in der «Ode» die musikalische Eurhythmie bei dem die Strophe abschliessenden Fünfsilbler (d. h. bei dem zweiten Gliede des Elfsilblers) wegen Vorausnahme des rhythmisch-grammatikalischen Versaccentes aufgelöst ist, z. B.



oder dass Hilfsmittel angewendet werden, wie das Melisma, die Verlängerung der Notenwerte, die Cäsur u. s. w., vermöge deren der musikalische Accent auf der betonten Silbe des Fünfsilblers in rhythmische Korrespondenz mit der Betonung der vorhergehenden Siebensilbler trat, wie



Häufig kam es auch vor, dass, wenn im zweiten Gliede des Elfsilblers der musikalisch-rhythmische Gang gelöst war, die Periode sich frei

gestaltete und Gelegenheit gab zu melismatischen Cadenzformen nach Art der bei Frottola und Strambotto vorkommenden und dass der Komponist, wenn auch seltener, auf die Korrespondenz des musikalischen mit dem poetischen Accent gar keine Rücksicht nahm.

Durch die Wechselbeziehung zwischen den rhythmisch-grammatikalischen Accenten des ersten siebensilbigen mit denen des zweiten fünfsilbigen Gliedes des Elfsilblers entstand eine musikalische Prosodie, bei welcher die für die rhythmische Integrität des Verses notwendigen betonten Silben, modern ausgedrückt, auf den schweren oder leichten Taktteil fielen ohne regelmässige periodische Folge. Die musikalische Eurhythmie, welche durch die verschiedenen rhythmischen Zeiteinheiten des Elfsilblers schon teilweise aufgelöst war, wurde dadurch noch mehr aufgehoben, dass man die zwei verschiedenen rhythmischen Glieder des Elfsilblers miteinander vertauschte. So stand das eine Mal der Siebensilbler vor dem Fünfsilbler, welche Anordnung « a majore » genannt wurde (1)), oder es war dem siebensilbigen Glied das fünfsilbige vorangestellt, dieses Schema nannte man « a minore ». Infolgedessen konnte die Betonung in jedem Elfsilbler frei abwechseln, d. h. bald auf der 4. und 10., bald auf der 6. und 10. Silbe stehen (2). Dieses rhythmische Gesetz war vom angesehensten Dichter und Schriftsteller des 16. Jahrh., von Bembo, erkannt worden. In seinem zweiten Buch « Della volgar lingua » (3) spricht er von « Numero del Verso », worunter er folgendes versteht: « il tempo che alle sillabe si dà o lungo o brieve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si dànno alle parole, e talvolta per l'un conto e per l'altro » (die den Silben zu gebende lange oder kurze Zeitdauer, welche erzeugt

(1) Giuseppe Fraccaroli, Di una teoria razionale di Metrica Italiana, Torino, 1887, p. 113.

(2) Was die Betonung des Elfsilblers anlangt, so beschränke ich mich auf die historische Beweisführung als auf diejenige, welche am besten geeignet ist, die von Dichtern und Tonsetzern im 16. Jahrh. gebrauchten empyrischen Methoden festzustellen, ohne das Prinzip der Nichtbetonung der Silben innerhalb des italienischen Verses zu berühren, wie es Wilhelm Mayer (« Der Ursprung der rhythmischen Dichtung der Lateiner und Griechen », Abhandlungen der K. B. Akademie der Wissenschaften, München, 1886, XVII, S. 390) aufgestellt hat. Wenn dieses Prinzip in Beispielen aus den romanischen Sprachen älterer Zeit nachgewiesen ist und sich in der französischen Sprache vereinzelt auch heute noch vorfindet, so hat es doch bei der Bestimmung des Rhythmus in der italienischen Poesie wesentliche Einschränkungen zu erfahren.

(3) In Classici italiani, Milano, 1810, Vol, X, p. 318.

wird teils von der Anzahl der eine Silbe bildenden Buchstaben, teils von den Accenten der Wörter, oder auch von beiden Momenten zugleich), und erklärt ausdrücklich, dass, «a formare il verso necessariamente si richiegga, che nella quarta, o nella sesta, e nella decima sillaba sieno sempre gli accenti; ogni volta che, qualunque si è l'una di queste due positure, non gli ha, quello non è più verso, comunque poi si stieno le altre sillabe» (um einen Vers zu bilden, notwendigerweise erforderlich ist, dass die Accente immer auf der 4. oder 6. und auf der 10. Silbe stehen; so bald einer dieser beiden Fälle, gleichviel welcher, nicht vorliegt, hat man keinen Vers mehr, wie auch die übrigen Silben liegen mögen). Auch den Komponisten war dieses Gesetz bekannt. Giovanni del Lago (1) wiederholte in einem Brief aus «Vinegia a dì 26 di Agosto 1540» an einen gewissen «Fra Seraphin... musico excellentissimo» den von Bembo aufgestellten Satz, indem er schrieb, dass «la formatione del Verso volgare necessariamente richiede che gli accenti caggino sopra la quarta, sesta e decima sillaba» (dass die Bildung des italienischen Verses notwendigerweise erfordere, dass die Accente auf die 4., 6. und 10. Silbe fallen). Dieser veränderliche rhythmische Accent, welcher mit dem grammatikalischen zusammen fallen musste, wurde vom Tonsetzer vielleicht unbewusst in Rücksicht auf die Verständlichkeit der Wörter beobachtet und in gleicher Weise auf «arsis» oder «thesis» des Taktes gesetzt (2), in welchem in gleicher Weise wie der Vorhalt auch die Accente der musikalischen Prosodie auf beiden Bewegungen («positio» und «elevatio») möglich sein mussten. Das wird uns durch die Tatsache bewiesen, dass bei den Wiederholungen der musikalischen Perioden die Madrigalisten häufig die rhythmische Verschiebung gebrauchten, d. h. alle Accente, welche das erstemal auf der Thesis standen, wurden bei der Wiederholung auf die Arsis gesetzt und umgekert. Man vergleiche z. B. in den Madrigalen von Arcadelt «Deh come pur alfin», Abschn. 41-45 das Wort «fondat'»; «Sapete amanti», Abschn. 33-38 «core»; «Madonna s'io v'offendo», Abschn. 6-7 «morir», Abschn. 28-30 «dir»; «Se vi piace signora», Abschn. 15-17 «morte»; «Che più foc' al mio foco», Abschn. 2-4 «foco»; «Se'l tuo partir», Abschn. 44-46 «acquisti»; «Non v'accorgete amanti», Abschn. 11-15 «bel»; «Deh se lo sdegno»,

(1) Handschrift in Bibl. del Liceo mus. di Bologna, S. 16.

(2) Vergl. Tucher, Die rhythmischen Elemente, Allgemeine Musikalische Zeitung, 1871, S. 419.

Abschn. 4-7 «altiero», Abschn. 19-22 «vero», Abschn. 39-40 «adornarne», Abschn. 59-66 «Dio»; «Se gl'occhi non temprate», Abschn. 12-13 «vedrete»; «Poss'io morir», Abschn. 17-19 «volete»; «Deh dimmi amor», Abschn. 41-45 «amore»; «Chi se la donna mia» Abschn. 24-26 «core», Abschn. 31-35 «fido»; «Voi la mia vita sete», Abschn. 44-47 «durar»; «Chi potrà dir», Abschn. 38-45 «lumi; «Il ciel che rado», Abschn. 31-34; «Io mi pensai», Abschn. 16-17 «più», Abschn. 52-53 «dirò»; «Quanti travagli», Abschn. 40-42 «vive»; «Fra più bei fiori», Abschn. 54-59 «agghiaccio»; «Se per colpa del vostro», Abschn. 34-37 «tocchi»; «Ahimè dov'è il bel viso», Abschn. 47-53 «risponde»; «Quand'io pens'al martire», Abschn. 3-6 «martire», Abschn. 13-14 «morte». — Von Verdelot «Igno soave», Abschn. 2-3 «soave»; Vita de la mia vita», Abschn. 38-40 «desìo»; «Madonna il tuo bel viso» Abschn. 3 [altus] - 8 [cantus] «viso». — Von Berchem «O s'io potessí», Abschn. 43-45 «vento»; «Vostra fui», Abschn. 2-3 «fui», Abschn. 25-35 «io» u. s. w.. Und wahrscheinlich, weil diese Übereinstimmung der Accente zwischen Text und Musik als etwas so selbstverständliches angesehen wurde, haben die Musiktheoretiker gar keine Erwähnung davon getan (1), sondern sich lieber an die alte Lehre der kurzen und langen Silben gehalten, welche jedoch bei des *qualitativen* und *nicht quantitativen* Natur des italienischen Verses weit weniger gerechtfertigt erscheint.

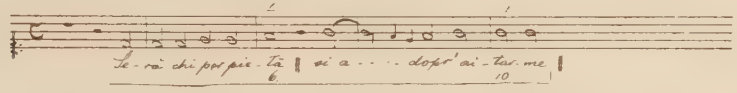
Der Strambotto blieb in der Mehrzahl der Fälle von dem rhythmischen Einfluss der Verses unberührt (2) und entfernte sich, wenn er auch nach Art der strophischen Wiederholungsformen gebaut war,

---

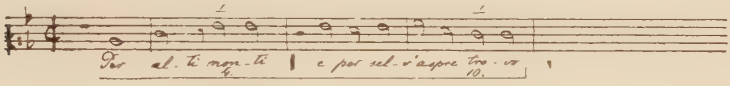
(1) Zarlino («Supplimenti musicali VIII, 13, S. 323) betrachtet den rhythmischen Accent nur von grammatikalischen Standpunkt aus, insoweit als derselbe der korrekten Aussprache der Wörter zu dienen hat. Unter dem Namen «retorico» versteht er denjenigen Accent, welcher in der Länge der einzelnen Silben begründet ist. Es ist jedoch zu bemerken, dass der rhetorische Accent in den von der italienischen Poetik gewöhnlich gebrauchten Versen mehr theoretische als praktische Bedeutung hat und dass er nur in den von Claudio de Tolomei («Regole de la nuova poesia toscana», 1539) und Nachfolgern gemachten Versuchen einer Rekonstruktion der klassischen Metren zu wirklicher Geltung kam. Aber weil dabei nicht auf den grammatikalischen Accent geachtet wurde, misslangen diese Versuche (Vergl., Gaspary, a. a. O., II. S. 487, und Murari «Ritmica e metrica», Milano, 1891, p. 188).

(2) Ausgenommen sind folgende Strambotti: «Vana speranza», «Ti par gran maraviglia», «Se l'affannato cor», «Rinforzi ogn'hor» (Petr. Frott. L. IV); «Ecco che per amarte», «O suspir suavi», «El basilisco a l'occhio», «Io cerco par la insupportabil» (Petr. L. VII).

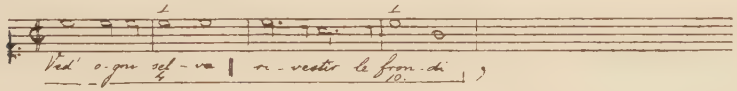
wegen seiner Tendenz zur Polyphonie und wegen des Fehlens einer ausgesprochenen rhythmischen Periodisierung mehr als irgend eine andere vormadrigalistische Form von der Frottola. Sonett und Capitolo dagegen verwendeten zur musikalischen Rhythmisierung des Elfsilblers häufig Hilfsmittel, welche dann später in die Madrigalkomposition übergingen. Ein solches Hilfsmittel war die von Ludovico Milanese in Petrucci, Frottole, Libro VIII, fol. 53, nach dem ersten Glied «a majore» des ersten Quartinaverses gebrauchte Cäsur (1),



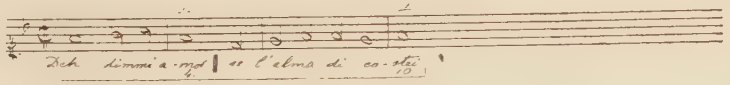
welche dann in dem Madrigal «Per alti monti» von Verdelot nach dem Gliede «a minore»



in «Occhi miei lassi» von Arcadelt, in «Perchè non date voi» von Berchem, in «Altro non è il mio amor» von Costantio Festa, in «Lasciare il velo» von Layolle, u. s. w. sich vorfindet. Oder, statt sich auf die beiden ungleichen Glieder zu verteilen, konnte die Betonung in der musikalischen Periode eine gleichmässige bleiben vermittels geeigneter Figurationen, welchen man oft begegnet in den Schemata «per cantar Sonetti» usf. und in einigen seltenen Strambotti, wie z. B. in «Vedo ogni selva» von M. Cara (Petr., L. VII, fol. 54)



von wo sie in das Madrigal «Deh dimmi amor» von Arcadelt übergingen



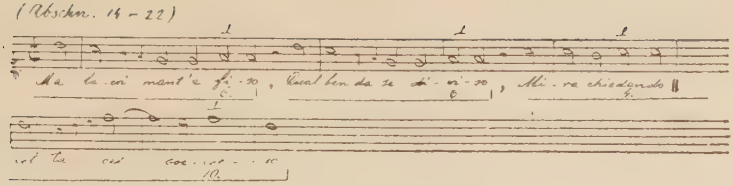
(1) Vergl. die Sonette: «Quest'è quel loco» (Petr. II); «Benchè inimica», «Chi vede gir» (Petr. IV); «Fugi se sai fuggir», «Mia benigna fortuna» und das Capitolo «Nasce la speme mia» (Petr. IX).

desgleichen in mehrere von Verdelot «Con suave parlar», «Ognor per voi sospiro»; von Berchem «Pungente dardo» u. a..

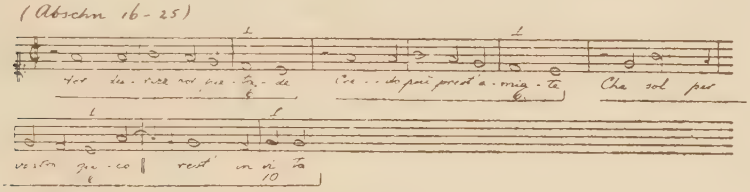
War in der frottolischen Literatur diese Art, den Elfsilbler zu rhythmisieren, wegen des durch die Regelmässigkeit des Metrums auf den symmetrischen Bau der Perioden ausgeübten Einflusses ziemlich einfach und allgemein, so wurde sie komplizierter, sobald der Komponist sich daran machte, die verschiedenen rhythmischen Kombinationen von Elfsilbler und Siebensilbler zu vertonen, welche in der freien poetischen Form des Madrigals und in verwandten Formen willkürlich auftraten. Dann traten die zwei verschiedenen rhythmischen Zeiteinheiten des Elfsilblers in Gegensatz zu der durch die Siebensilbler dargestellten Zeiteinheit; entweder es gruppierten sich die Siebensilbler unter sich:

oder sie traten in Verbindung mit dem siebensilbigen Gliede des Elfsilblers:

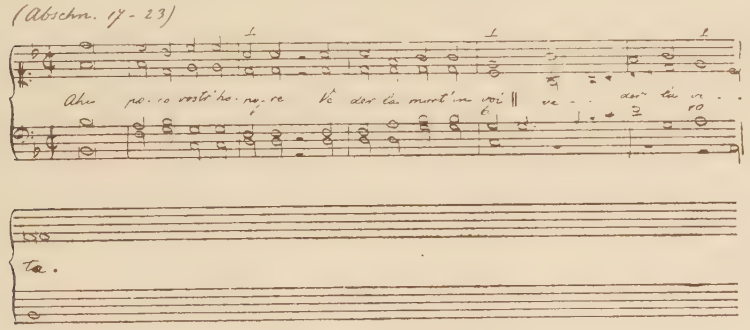
Die Kombinationen zwischen den zwei verschiedenen Zeiteinheiten wurden auf diese Weise äusserst verschiedenartig, aus welchem Grunde auch die musikalische Prosodie im Madrigal die denkbarstmannigfaltige war. Der Madrigalist behandelte die rhythmischen Verschiebungen des Textes auf zweierlei Weise; entweder führte er die *musikalische Cäsur* zwischen Vers und Vers, zwischen deren Gruppierungen oder auch zwischen die einzelnen Glieder des Elfsilblers entsprechend der poetischen Cäsur ein, oder er griff zum *Melisma* dort, wo die Auflösung der Zeiteinheit innerhalb des Versrhythmus ihn dazu zwang, den eurhythmischen Gang der musikalischen Periode zu unterbrechen. Von diesen Gesichtspunkten gingen die ersten Komponisten von Canzonen-Stanzen (B. Tromboncino «S'il dissi mai», «Si è debile il filo» in Petr. Frott. VII) und von madrigalistischen Textes aus, wie Alexandro Mantuano in dem Madrigal «Fra quelle luci altere» (Siehe S. 12)



B. Tromboncino in dem Madrigal «Quanta mai ligiadria» (Abschn. 17-27), Marchetto Cara «Amor se d'hor in hor» (Abschn. 5-12), «Ecco colui che m'arde (Abschn. 12-36), Sebastiano Festa «Come senza costei» (Abschn. 13-19), «Vergine sacra benedetta» (Abschn. 25-32) u. s. w.. Die Komponisten, die in den ersten Madrigalsammlungen vertreten sind, haben die gleichen Prinzipien verfolgt. So sehen wir bei Verdelot Perioden der folgenden Art sich bilden:

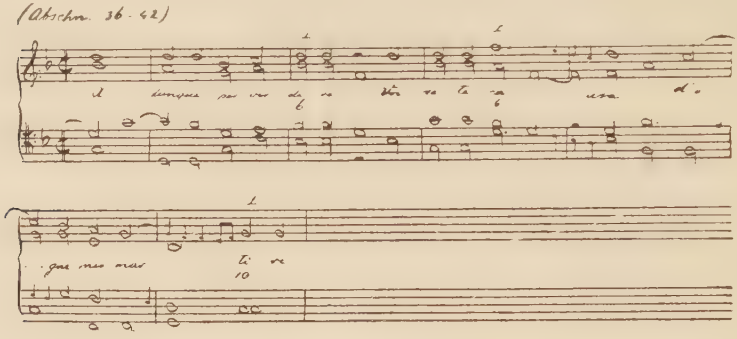


und in dem Madrigal «Che più foco al mio foco» von Arcadelt wird die musikalische Periode des vorhergehenden siebensilbigen Verses auf dem ersten (siebensilbigen) Gliede eines Elfsilblers symmetrisch wiederholt, während das zweite (fünfsilbige) Glied die Kadenz für die ganze Phrase bildet:



Es ist zudem bemerkenswert, dass in der Mehrzahl der Fälle die über die rhythmische Zeiteinheit der Siebensilbler gebildeten, korrespondierenden Perioden homophon waren, während da, wo die

melismatische Zeichnung auftrat, wie in dem Madrigal «Madonna il bel desire» von Willaert, diese eine polyphone Ausarbeitung erfuhr.



Auf diese Weise drang in die Musik jene spezifisch madrigalistische Tendenz, welche den homophonen, scharf rhythmisierten Perioden frei melismatische Figurationen in kontrapunktischer Verarbeitung entgegenstellte. Die ersteren stellen im Madrigal das eurhythmische Element der Ode und der Frottola dar, die zweiten die Arhythmie der Motettenprosa.

Die Voraussetzungen für die Entstehung des Madrigals waren also von dem Augenblick an gegeben, in welchem es den Tonsetzern ermöglicht wurde, die musikalische Architektur und ihre Glieder von der regelmässigen mehrstrophigen Form und von der eintönigen Versaccentuierung der volkstümlichen Dichtkunst zu befreien. In Metrum und Rhythmus lagen die Potenzen, welche die Frottolenkomponisten trotz ihrer bescheidenen Technik in Bezug auf die Anordnung des Tonmaterials förderten, welche Anordnung in den Hauptpunkten von den kommenden Meistern angenommen und durch deren fortgeschrittenere Technik reicher ausgestaltet wurde. Hierin stand keine andere Form dem Madrigal der ersten Zeit so nahe als die Canzonen-Stanzen, wie sie schon vom ersten Jahrzehnt des 16. Jahrh. ab vertont wurden und in welchen der Komponist schon die charakteristischen Accente der musikalischen Prosodie des Madrigals und seine neuen architektonischen Motive gefunden hatte. Mannigfaltig und doch wieder in einer gewissen Ordnung verwendet stellten die Accente und metrischen Korrespondenzen das formbestimmende Element des neuen Stiles dar; die Kadenzklauseln waren nicht mehr abhängig von der starren Symmetrie ununterbrochener Zeiteinheiten innerhalb des

poetischen Rhythmus, wodurch der melodische Gang Geschmeidigkeit und Flussigkeit gewann. Die Beziehungen zwischen Text und Musik hörten infolgedessen auf, rein aüsserliche zu sein, wie sie es fast immer in den vorhergehenden Formen gewesen waren und wurden in tonmalerischer Hinsicht durch den im Wort enthaltenen Ausdruck befruchtet. Einige Strambotti und verschiedene verstümmelte Sonette wurden dank ihrem Elfsilbler bei der Vertonung zu Madrigalen umgewandelt, was bei den wirklichen Frottolen, Oden und Capitoli absolut ausgeschlossen war (1). Trotz der Oberherrschaft des nordländischen Elementes in Italien vermochte die alte nationale Lyrik sich nicht zu wahrhaft künstlerischer Höhe emporzuschwingen. Der Umstand, dass selbst die besten Vertreter der cambrenenser Schule (2) so oft sie sich in der Komposition der älteren italienischen Texte versuchten, die vorhandenen schwächlichen italienischen Kompositionen förmlich einfach nachahmten, zeigt uns deutlich, dass die italienische Lyrik, um sich inhaltlich erneuern zu können, vor allem die Form ihrer Texte ändern musste.

III.

Die Hauptursachen, durch welche der Übergang der in der Musik vor 1533 gebräuchlichen volkstümlichen poetischen Formen in die madrigalistichen sich vollzog, sind in erster Linie in der Wandlung zu suchen, welche die literarische Mode während der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrh. durchmachte. In der zweiten Hälfte des vorhergehenden Jahrhunderts waren die eigentlichen volkstümlichen Formen allmählich an die Stelle der italienischen Kunstlyrik getreten. Die Frottola, der Form nach im letzten Grunde nichts anderes als ein aus dem Volke stammendes Tanzlied, hatte die Stelle der Kunstballade eingenommen, der Strambotto als ausgesprochene Stanze der vom Volke gepflegten Canzone hatte das Sonett verdrängt. Frottola und Strambotto fielen jedoch, nachdem sie durch den poetischen Geschmack eines Lorenzo de' Medici, den Prächtigen,

(1) Der Text « Amor che mi consigli? », komponiert von Const. Festa (Libro secondo della Croce, 1531), welcher in « L'arte musicale in Italia » (Ricordi, Milano, I, p. 53) als Frottola hingestellt wird, ist nichts anderes als ein echtes Madrigal, welches auch nach Seite der ihm gegebenen musikalischen Form nichts mit der Frottola gemein hat.

(2) Siehe S. 60, (2).

und Poliziano auf eine bedeutende Höhe der Kunst emporgehoben worden waren, gegen Ende des Jahrhunderts in die Hände einer Klasse glücklicher Reimschmiede, welche den Erfolg ihrer Dichtungen hauptsächlich dem improvisierten von der Laute begleiteten Gesang zu verdanken hatten. Die Liebeslyrik, durch die Verwässerung der petrarchistischen Formen zu einem seelenlosen Schatten des früheren Ideals zusammengesunken erhielt durch die ausgelassene Begeisterung dieser Reimschmiede neues, aber krankhaftes und vergängliches Leben (1) indem die dichterischen Vorstellungen übertrieben wurden und ein Spielen mit Metaphern begann, die eben die zündende Wirkung der Improvisation ausmachten. Aus dieser Art der Kunstübung erfuhren die Volksmetren neue Anregung, da der einfache Mechanismus der Volksgedichte dem erfinderischen Geiste des Sängers mehr entgegenkam und ihm beim Gesang die monodische Wiederholungsperiode zu finden erleichterte. Einige unter diesen Sängern, wie Chariteo und Serafino d'Aquila, waren auch Komponisten und hinterliessen einige Kompositionen (2), sodass ihre auf die poetischen Formen bestimmend wirkende Tätigkeit auch auf die musikalische Geschmacksrichtung nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Serafino, früher am Hofe von Neapel Schüler eines Guglielmo Fiammengo (*G. Guarnier*, Siehe Ambros, Gesch. d. Mus., III, S. 145), rief nach Aussage des Calmeta (3), einem «musico famosissimo» jener Zeit, in Rom von sich «non piccola ammiratione» hervor, «per haver novo modo di cantare e li strammoti in più altezza sublimati (weil er eine neue Art zu singen habe, durch welche er die Strambotten auf die höchste Stufe bringe). «E vedendo», fährt Calmeta fort «molti sonatori et cantori che le forze del recitare piu che dil comporre li haveva dato fama... con l'imparare soi aeri medesimamente soe parole imparavano, onde... da molti cytharedi forno le sue rime sparse per Italia» (und da die Spieler und Sänger sahen,

(1) Siehe Gaspary, Geschichte der ital. Literatur, Berlin, 1888, II, S. 330; D'Ancona, Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV, Ancona, 1884; Flamini, Un virtuoso del quattrocento, in Nuova Antologia, 16 maggio 1897.

(2) Petrucci, Frott. L. IX, fol. 56, «Amando e desiando io vivo» von Chariteo komponiert und «Cancionero musical» des Fr. Asenio Barbieri.

(3) Calmeta, Vita del fecondo poeta vulgare Seraphino Aquilano, Bologna, Bazalari, 1504 (Siehe Menghini, Le Rime di Serafino de' Ciminelli, Bologna, 1894). So ist die Existenz dieses Druckwerkes bewiesen, welche, entgegen der Versicherung von Laborde, von Van de Straeten (La musique aux Pays-Bas, VI, 320) angezweifelt wurde.

dass seine Vortragskunst ihm mehr Ruhm eintrug als das Dichten... lernten sie gleichzeitig mit seinen Gesängen auch seine Worte, und so wurden seine Gedichte von vielen Lautensängern über ganz Italien verbreitet). Aber diese «canterini» genossen nicht nur die Gunst des Volkes, aus dem sie hervorgegangen waren und dessen Gefühl und Kunstgeschmack sie nicht verleugneten, sondern wurden auch an den Akademien und Höfen gefeiert. Während der höchste Würdenträger am Hofe von Neapel, Chariteo, daselbst bei Gelegenheit der Hochzeit von Ferrante II (1496) «mille frottole fatte da lui in lode della sua luna» singen liess (1), beschwichtigte Serafino durch die Harmonie seiner Musik die hitzigen Kämpfe der übrigen Literaten («temperava con l'armonia di soa musica... li ardui certami di quelli altri litterati»), welche in Rom in der Akademie des Paolo Cortese verkehrten (2). Durch das Vorgehen eines Tebaldeo, Serafino, Chariteo, Altissimo und Anderen wurde die italienische Lyrik von Reimereien «da cantare su liuti et variati stormenti» geradezu überschwemmt, sodass es ein seltener Zufall war, wenn bei der Herrschaft der in volkstümlicher Gewandung einherschreitenden Höflingskunst die reine petrarchistiche Tradition von einigen Einsamen noch lebendig erhalten wurde (3).

Abgesehen von ganz wenigen Gedichten, welche die klassischen Formen nachahmen oder der reinen Volksdichtung angehören, weisen auch die von den italienischen Tonsetzern jener Zeit vertonten Texte die gleichen von den Dichter-Sängern mit so grossem Erfolg ausgebeuteten Formen auf. Immerhin muss beachtet werden, dass das Vorherrschen des höfischen Elements in einem grossen Teil der zur Vertonung bestimmten Gedichte inhaltlich eine Verfeinerung des poetischen Geschmackes mit sich brachte. Besonders beliebte Verfasser solcher Texte waren Galeotto del Caretto und Niccolò da Correggio (4) am Hofe zu Mantua, welche im Gegensatz zu den

(1) Calmeta, a. a. O., p, 4.

(2) P. Cortese, «De Cardinalatu», II, in Percopo, Le Rime di B. Gareth, Napoli, 1892.

(3) Uber die Dichter am Ende des 16. Jahrh., welche an der reinen petrarchistischen Tradition festhielten, vergl. man Flamini, Il cinquecento, Milano, S. 171 und 545.

(4) Vergl. R. Schwartz, a. a. O., S. 450; Davari, Rivista storica mantovana, I, 1885; Giornale storico della Lett. ital. VIII, S. 238; Spinelli, Atti e memorie della società storica veronese, I, 1888, S. 457; A. Zenatti, Archivio storico per Trieste, 1881, I; Rossi, Il Quattrocento, S. 396.

«Citaredi» sich auf das Dichten beschränkten und die Vertonung ihrer Gedichte Cara und Tromboncino überliessen. Eine solche Trennung der verschiedenen Funktionen des Dichters und des Musikers in der italienischen musik. Lyrik anfangs des 16. Jahrh. musste naturgemäss beiden Künsten, der Dichtung sowohl wie der Musik reichsten Gewinn bringen; sie bot dem Dichter Gelegenheit den Wandlungen der literarischen Mode zu folgen, unabhängig von den Ansprüchen der Musik, während sie dem italienischen Tonsetzer gestattete, sich in seiner eigenen Kunst sich fortzubilden und aus den grossen Errungenschaften der niederländischen Schule Vorteil zu ziehen. Gewiss haben beide Teile sehr bescheiden angefangen: der Musiker ohne sich von den rhythmischen Perioden zu entfernen, an welche sich mit grösster Wahrscheinlichkeit der Canterino im Augenblicke der Improvisation hielt, der Dichter ohne die Metren der Frottola und des Strambotto zu verlassen. Nichtsdestoweniger zeigen sich die Texte von Galeotto del Caretto schon von den Überspanntheiten eines Serafino und Genossen befreit; Vornehmheit und Würde herrscht in ihren Wendungen und schon lässt sich eine Vorahnung des schmachtend-schwärmerischen Zuges im Madrigal erkennen. Eine solche zur Vertonung bestimmte Liebeslyrik, dem Inhalte nach schon lauter höfische Liebenswürdigkeit, war leicht fähig, die eigene Physiognomie zu verändern, sobald die Gelegenheit gegeben war, ihren volkstümlichen metrischen Organismus in aristokratischere Formen umzuwandeln. So erhielt das Madrigal von dem Strambotto schon frühzeitig die Motive und die Vornehmheit des Tons, welche es später kennzeichneten, und entnahm daraus die Gemessenheit und Gewähltheit der metaphorischen Bilder, dieselben in eine gedrängte Folge weniger Sätze einschliessend. Ein von Marchetto Cara komponiertes, 1517 gedrucktes Gedicht atmet schon ganz den melancholischen und klagenden Hauch der Madrigale, wie sie später in den hervorragendsten Gedicht-Sammlungen Aufnahme fanden,

Amor, se d'or in or la doglia cresce,
Anzi è fatta immortale,
Chi finirà il mio male?

Lasso, che in vita di dolor non s'esce;
Se doverà finire,
Mi converrà morire!

Spiegelt dieser Text ausnahmsweise der Form, wenn auch sicher nicht dem Geiste nach, noch das alte metrische Gesetz des Madrigals

«cum ritornellis» wieder, so zeigt der folgende von Michelangelo gedichtete und von B. Tromboncino (1518) komponierte schon entschieden die typische Gestalt des neuen Madrigals:

Come harò donque ardire
Senza voi mai, mio ben, tenermi in vita,
S'io non posso, al partir, chiedervi aita?

Quei singulti, quei pianti e quei sospiri,
Che'l miser corpo a voi accompagnaro,
Madonna, chiaramente vi mostraro
La mia propinqua morte e i miei martiri.
Ma se fia ver che per absentia mai,
Mia fedel servitù vada in oblìo,
El cor, come presago de' miei mali,
Vi fa l'exeque del sepulcro mio.

Die Madrigale von Sannazaro und Chariteo, von Ariosto und Bojardo fanden bei den Komponisten der ersten madrigalistischen Epoche keinen Geschmack; es lässt sich daraus schliessen, dass die neue Dichtungweise sich zunächst nur in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft ausbildete und alle die Merkmale einer kleinen Literatur ohne Ansprüche auf höchsten Kunstwert oder auf Verbreitung durch den Druck aufweist. Im ersten Drittel des 16. Jahrh. war die Zahl der Veröffentlichungen madrigalistischer Texte eine sehr beschränkte; neben den vereinzelten Beispielen der angesehensten Dichter, einige wenige veröffentlichte Luca Valentiniano Dertonese in den «Opere volgari», andere Baldassarre Olimpo degli Alessandri di Sassoferrato im «Libro primo d'amore, chiamato Aurora (1). Weitaus die Mehrzahl der Madrigale findet sich in Manuscripten dieser Zeit (2). Die eleganten Schöngeister der damaligen Gesellschaft, welche ihre Bildung aus dem «Corteggiano» von Castiglione schöpften, zogen es vor, ihre poetischen Ergüsse auf «polizze» oder «polizzini» (3) (lose Zettel)

(1) Biblioteca Marciana von Venedig, Miscell. 2383, «Madrigale d'Olympo essendo stato con madonna, et non le pareua vero dalla dolcezza».

(2) Eine beachtenswerte Auslese madrigalistischer Texte bieten uns: der Codex ms. N. 6730 der Marcus-Bibl. von Venedig; der Cod. it., 265 der Hof-und Staats Bibl. in München; der Cod. ms. Ashburn. 1146 der Bibl. Laurenziana zu Florenz, und der Cod. ms. II, I, 60 der Bibl. Nazionale zu Florenz.

(3) «Io vi prego mi mandiate l'ultimo madrigale che non intendete, acciò che io lo raconci, perche'l sollecitatore de' *polizzini*, che è Urbino, fu sì pronto,

zu setzen, welche von Hand zu Hand gingen; auch wurden Literaten oder Künstler, welche ihrerseits Lob oder Beurteilung von Freunden und Verehren suchten, um solche Zettel angegangen, was aus den Briefen von Vittoria Colonna und von Michelangelo (1) ersichtlich ist. In Neapel hatte vor allen Sannazaro den Boden für die neue madrigalistische Entwickelung vorbereitet; die Früchte liessen nicht lange auf sich warten. Der jungverstorbene Bonifacio Dragonetto (1500-1526), der in der neuen Form dichtete, fasste das Erbteil des neapolitanischen Arkadiens in sich zusammen und zeichnete sich so sehr aus, dass Francesco Bandelli ihn «il primo che a Napoli scrivesse madrigali» (den ersten der in Neapel Madrigale schrieb) nannte (2). Die neue Richtung machte sich überall bemerkbar und, damit sie ganz durchdringen konnte, bedurfte es nur eines äusseren Anlasses, um die von den Frottolisten und Strambottisten gepflegten Formen, deren die Gesellschaft nunmehr überdrüssig war, in Verruf zu bringen.

Derjenige, welcher mit den volkstümlichen Metren gründlich aufräumte und der Liebeslyrik den Weg zu einer Erneuerung der Form und zur Wiedererlangung einer geläuterten poetischen Sprache wies, war *Bembo* im ersten Drittel des 16 Jahrh. (3). Er führte sie zu ihrem klassischen Vorbild, zu Petrarca zurück; er gab der heranwachsenden Generation in seinen Gedichten und Prosawerken ein Vorbild des guten Geschmacks, der Reinheit der Form, der Rundung und Eleganz des Verses und unterschied klar zwischen Volks- und Kunst-Poesie. Seine dichterische Begabung an den geschmeidigen lyrischen Formen Petrarcas schulend war er nun tonangebend für die neue Richtung und stellte den Satz auf, dass der Dichter mit dem Volke nichts gemein haben solle. Frottola und

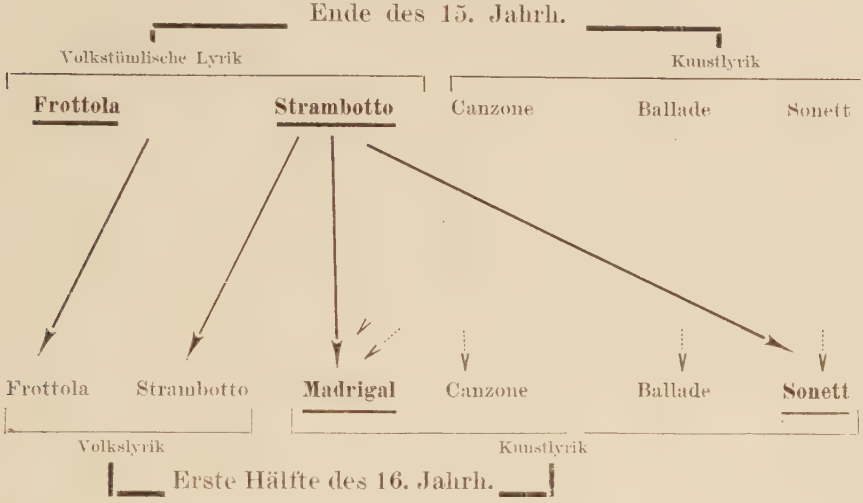
che non me lo lasciò rivedere» (ich bitte Euch, mir das letzte Madrigal zu schicken, welches Euch unverständlich ist, damit ich es ausbessere; denn derjenige, welcher mich um die «polizzini» geboten hatte, nämlich Urbino, hatte es so eilig, dass er sie mich gar nicht mehr durchlesen liess). So schrieb Michelangelo an «Messer Luigi [del Riccio, in Roma]». Siehe Milanesi, Lettere di Michelangelo Buon., Firenze, 1875, p. 478.

(1) Siehe den Brief von «Vittoria Colonna a Giovan Matteo Giberti, 26 Maggio 1524» im Carteggio raccolto e pubblicato da E. Ferrero e G. Müller, Torino, 1892. — Gotti, Vita di Michelangelo B., Firenze, 1875, p. 248.

(2) «Filostrato Lennio, Della vita di Apollonio Tianeo, tradotto per Messer Francesco Bandelli. . . . Firenze, MDXLIX», in Percopo «Bonifacio Dragonetto», Giorn. stor. della lett. ital. X, p. 204.

(3) Gaspary, a. a. O., II, S. 408.

Strambotto kehrten zum Volke zurück, aus welchem sie hervorgegangen waren und wurden durch das Madrigal ersetzt, welches durch seine vornehmere Gewandung der Ballade und der Canzone näher stand; das Sonett gewann wieder in der italienischen Kunstlyrik die Oberherrschaft, welche ihm der Tradition gemäss zukam.



Begreiflicherweise hatte sich auch Bembo in jüngeren Jahren noch nicht von dem damaligen herrschenden Geschmacke ganz losreissen können. Zwar enthält sein 1502 vollendet und 1505 gedrucktes Prosawerk «Gli Asolani im Text verstreut einige von ihm selbst «per liuto» und «per viuola» bestimmte Canzonen und Canzonette (1), welch' letztere nach Form und Inhalt schon grosse Ähnlichkeit zeigen mit seinen späteren Madrigalen. Noch 1505 aber schickte er an Isabella Gonzaga d'Este zehn Sonette und zwei Strambotti von immerhin etwas freierer Form mit dem Wunsche, dass einige seiner Verse von ihr gesprochen oder gesungen würden (2).

(1) Unter der Bezeichnung «Canzonette» waren in jener Zeit die aus nur einer Stanze bestehenden Canzonen gemeint, wie auch schon in Castiglione's «Tirsi»; und auch Bembo scheint in dem weiter unten angeführten Urteil die Bezeichnung «Canzonette» in diesem Sinn anzuwenden. In Wirklichkeit waren, wie Filippo Massini in den bereits a. a. O. erwähnten Werk betont, alle diese einstanzigen Canzonen (= Canzonette) nichts anderes als Madrigale, und Filippo Massini betrachtet als Madr. auch noch die aus drei Vierzeilern bestehenden Gedichte, welche in den Asolani enthalten sind.

(2) Archivio storico italiano, App., II, 1845, p. 312.

Aber das Neue in ihm entwickelte sich weiter und wirkte in seinem reiferen Alter immer mehr auch auf Andere. Sein Einfluss, unterstützt durch seine würdevolle Stellung als Kardinal und durch das Ansehen, welches er als Latinist und Philologe gerade zu der Zeit genoss, als die toskanische Sprache die Oberherrschaft errang, erreichte seinen Höhepunkt 1530 durch den Druck des «Canzoniere», welcher drei Jahre vor der ersten Sammlung vertonter Madrigale und ein Jahr vor dem letzen musikalischen Druckwerk von Frottolen und Capitoli veröffentlicht wurde. Durch die Madrigale des «Canzoniere» und die Canzonetten der Asolani erhielt die madrigalistische Richtung aus den Händen Bembo's die künstlerische Weihe und mehrere feinsinnige Dichter schöpften daraus wertvolle Anregung. Aber auch eine Schar mittelmässiger Dichter, welche den Meister mit grossem Eifer, aber mit wenig Glück nachahmtem, stellte sich so zahlreich ein, dass Bembo selbst, in einem Brief an Vittore Soranzo von 21. März 1528 bezüglich einiger «Canzonetten», welche ihm dieser geschickt hatte, bemerkte, ihre Dichtung sei «eine in unseren Tagen viel erstrebte, aber, wenn ich mich nicht täusche wenig erreichte Kunst». Das Jahrhundert erkannte die grossen Verdienste des Dichters in hohem Masse denn sein «Canzoniere» erfuhr nicht weniger als 30 oder mehr Auflagen (1). In einem Sonett von Niccolò Franco (2) wird von dem Meister ausgesagt:

Che se non eri tu mastron di tutti,
Tutti sariamo stati Tebaldei

(Wärest nicht Du gewesen, Du unser aller Meister, wir wären Tebaldei [d. h. Strambottisten älterer Richtung] geblieben).

Das Madrigal breitete sich nun, wie uns die ersten Sammlungen vertonter Madrigaltexte zeigen, rasch über ganz Italien aus, besonders vertreten durch Dragonetto, Barignano, Buonarotti, Cassola (3). Abgesehen von Buonarotti, welcher vermöge seiner Eige-

(1) Cian, «Un decennio della vita di Pietro Bembo», Torino, 1885, p. 45.

(2) Der letzten Auflage der «Rime contro l'Aretino», 1548, beigefügt. Vergl. Annali di Gabriel Giolito, Roma, 1891, I. 224.

(3) Es ist bemerkenswert, dass der Codex LXVI, N. 6730 der Marcus-Bibl. in Venedig, welcher venetianischen Ursprungs ist und nicht später entstanden sein kann als 1530, schon Madrigale von dem 1526 in Neapel verstorbenen Dragonetto enthält. Madrigalistische Texte des in Piacenza wohnenden Cassola, welche als solche erst 1544 veröffentlicht wurden, waren schon von 1533 ab von Cost. Festa in Rom komponiert worden. Die bedeutendsten Dichter, deren Texte schon

nartigkeit, Gedankentiefe und Behandlung der Form eine Ausnahmestellung einnimmt, vertreten die Anderen einen « bembistischen Petrarchismus » der bei aller vollendeten Sprachschönheit, die nicht mehr durch die typischen Fehler der nunmehr einflusslosen volkstümlichen Richtung beeinträchtigt wird, doch durch eine gewisse Gedankenarmut charakterisiert ist. Die im Strambotto so beliebten, aus einem Missbrauch der metaphorischen Sprache entsprungenen phantastischen Bilder sind verschwunden, jene langweiligen und faden Albernheiten, wie das Motiv der « Pietra » (Vgl. z. B. die Madrigali Pietrosi von Grazzini) und des « Dono » tauchen erst später in dem Madrigal der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. auf. Für die Anfänge des neuen Madrigals ist das Fehlen jedes bildlichen Elementes und das Vorherrschen der subjektiven Ausdrucksweise in Ausruf und flehentlicher oft etwas schwülstiger Anrufung charakteristisch. Manch-

vor 1539 die Tonsetzer bearbeiteten, sind folgende: L. Alemanni, « Poi ch'el fiero destin » (Bibl. de l'Arsenal de Paris, Cod. 8583) komponiert von Berchem. In der bei « Bonelli, Venezia, 1553 » gedruckten Gedichtsammlung (p. 30) wird dieser Text Amanio zugeschrieben. — N. Amanio, « Se gli occhi ond'io tutt'ardo » (Giolito, Libro II, 1547), Verdelot. — Aretino, « Divin'occhi sereni », Verdelot; « Occhi più che sereni (Marcus-Bibl. Cod. LXVI, 6730). — Barignano, « Amanti, amanti », Cost. Festa; « Come harò dunque il frutto », Alf. dalla Viola. — Bembo, « Amor la tua virtude », Layolle: « Quand'io penso al martire », « Voi mi ponesti in foco », Arcadelt. — Berni, « Vero inferno è il mio petto » (Marcus-Bibl., Cod. Cl. IX, 6745) Arcadelt. — B. Bonaccorsi, « Lieta è madonna », « Con suave parlar » (Cod. Ashburn. 1146, Bibl. Laurenziana, Florenz) Verdelot. — Buonarotti Mich., « Deh dimmi amor », « Io dico che fra voi », Arcadelt. — Lelio Capilupi, « Donna bella e gentil » (Giolito, Libro III, 1547, p. 208), Alf. dalla Viola. — Cassola, « Altro non è il mio amor », Verdelot; « Non fia che pens'al », Arcadelt; « Se quanto in voi si vede » (a. a. O.) M. Cara. — Nic. Delfino, « Veramente madonna » (Cod. 6743, Marcus-Bibl.) Alf. d. Viola. — B. Dragonetto, « Amor mi fa morire », Willaert; « Madonna, io non so », « Madonna, qual certezza » Verdelot; « Madonn' al volto mio » (Hof-und Staats-Bibl. in München, Cod. it. 265) Arcadelt. — Friscarolo, « Si come el sol da luce » (Mit anderen Madrigaltexten in « Vocabolario di F. Luna, 1536 ») Arcadelt. — A. F. Grazzini, « Non so per qual cagion » (Bibl. Riccardiana, Florenz, Cod. 1166) Corteccia. — Molza, « Viva nel pensier vostro » (Bibl. d. l'Ars. de Paris, Cod. 8583) Arcadelt. — Navagero, « Leggiadra donna » (Bibl. Naz. Flor., Cod. II, I, 60-IV) Alf. d. Viola. Im Cod. zeniano 6643 der Marcus-Bibl. ist dieser Text « Barignano » zugeschrieben. — Olimpo degli Alessandri, « Oh se quant'è l'ardore » (« Opera nova chiamata Seraphina », Marcus-Bibl. misc. 2383), Alf. d. Viola. Im « IV Libro delle Rime de diversi » von Giolito, 1551, S. 277, Ariosto zugeschrieben. — Petrarca, Balladen I, II, V, Sonette XI, LXV, LXXX, LXXXVIII, CII, CXIII, CXV, CLXXIV, CXVI, Canzonen III, IV, V, Sestine I, III, Madrigale II, IV. (« Rime » herausgegeben von Leopardi, Milano, 1826). — Sannazzaro, « Se per colpa del vostro », Arcadelt.

mal steigert sich eine solche Anrufung bis zum komischen, wie in dem Madrigal des Cassola (1)

Oh Dio, il deggio dire,
Il deggio dir, oh Dio,
Oh Dio, ahi Dio, io lo vorrei pur dire!
. . . . . .

Selten mischen sich in den klagenden Ton zürnende, schmähende Ausdrücke; geschieht dies, so ist es mehr der Ausdruck einer erheuchelten Gekränktheit als eines aufrichtigen Gefühls.

Or, se gabbato son, tu offeso sei:
Provvedi al dolor mio
E fa, ch'ella, com'io;
Resti ingannata..... (2)

Mit Vorliebe benützten die Dichter Wortspiele und die bekannteren Kunstmittel der petrarchistischen Dichtung. Die Dialogform obwohl schon von den Komponisten gekannt und gebraucht (3) zeigt sich [in der Dichtung] nur ziemlich selten; eine Andeutung davon finden wir in einem der ersten von Cara komponierten Texte:

Pur sospirando dissi: Fusse'l vero,
Che mi terrei beato!
Ed ella disse: Amato
Sei e sarai da me, col cor sincero;
Et poi non potè dire,
Io me sentii morire. (4)

Ganz allgemein wird die petrarchistische Richtung in berechnender konventioneller und demgemäss kalt lassender Weise im Madrigal nachgeahmt; die ewig wiederkehrenden « dolce morire », « soave ardore », « intenso martire » etc. verleihen diesen Dichtungen eine gewisse unvorteilhafte Eintönigkeit. Die madrigalistische wie über-

(1) A. a. O., S. 61.

(2) Madr. « Amor, se tu sei Dio » von Jan, in II Libro de M.li a 5. v. di Verdelotto.

(3) Siehe S. 58, (3).

(4) Madr. « Ecco colui che m'arde » von Cara (Samml. 1517, Siehe S. 12).

haupt die Kunst-Lyrik der Renaissance, mehr eine Poesie der Form als der Empfindung, nahm eben ihre Zuflucht zu rhetorischen Wendungen, aus welchen der Komponist viel mehr Nutzen ziehen konnte als aus den überspannten Bildern des Strambotto. In diesem Sinn schrieben auch absichtlich die Dichter. In einem Brief an den Fürsten von Salerno sagt Bernardo Tasso, dass er in einigen seiner Gedichte grosse Kunst aufgewendet habe, «affine che soddisfacciano al mondo, perchè etiandio, ch'io non habbia giudicio di musica, ho almeno giudicio di conoscer quali debbiano esser le compositioni, che si fanno per cantare. Elle son piene di purità, d'affetti amorosi, di colori, et di figure accomodate a l'armonia» (1) (damit sie die Gesellschaft befriedigen sollen, weil, wenn mir auch Musikverständnis abgeht, ich doch ein Verständnis dafür habe, wie Gedichte beschaffen sein müssen, welche zum Singen bestimmt sind; solche sind voll Reinheit, Liebesäusserungen, Farbe und zur Harmonie geeigneten Bildern). Das vorwiegende poetische Element war ein erotisch-schwärmerisches, das nur in seltenen Fällen einen obscönen Beigeschmak erhielt, ohne jedoch die Grenze des Anstandes zu überschreiten. Einige uralte Motive wie dasjenige des in Feuer sterbenden Salamanders, des Phoenix u. a., welche bei den Troubadours und den italienischen Dichtern des 13. und 14. Jahrh. üblich waren, erklingen wieder im Madrigal. Ehe das Motiv des sterbend-singenden Schwanes den Stoff zu einem der bekanntesten Madrigale von Arcadelt lieferte («Il bianco e dolce cigno»), hatte schon Francesco Galeota in einem Strambotto gesungen:

El cigno al lago, più che neve bianco
dispregia el mondo, e morese cantando. (2)

Auch von Altissimo und Casanova wiederaufgenommen erscheint das gleiche Motiv in einer von Marco Cara komponierten Ode:

Si come che'l bianco cigno,
Per natural costume,
Morendo in qualche fiume
El corpo lascia.

(1) Le lettere di M. Bernardo Tasso, Vinegia, Valgrisi, MDXLIX, p. 270.
(2) Giornale storico d. lett. ital. XX.

bis das 16. Jahrh. noch einmal darauf zurückkam in folgende Weise:

« Il bianco e dolce cigno
Cantando more, ed io
Piangendo, giungo al fin del viver mio.

Strana e diversa sorte,
Ch'ei muore sconsolato,
Ed io moro beato.
Morte, che nel morire,
M'empie di gioia tutto e di desire,
Se nel morir altro dolor non sento,
Di mille mort' il dì, sarei contento» (1).

Einen frischeren und freieren Ton beachten die neapolitanischen Dichter in das Madrigal. Sie unterscheiden sich so sehr von den übrigen Dichtern ihrer Zeit, dass ihnen einige Texte zugeschrieben werden müssen, die ganz den frischen und zwanglosen Typus aufweisen, wie er in den Gedichten der Neapolitaner Dragonetto und Friscarolo herrscht. Als Probe dieser freieren und lebendigeren Stiles möge hier das folgende von Dragonetto (2) gedichtete, von Const. Festa komponierte Madrigal stehen

« Madonna, i' non so far tante parole!:
o voi volete o no. Si voi volete,
oprate al gran bisogno il vostro senno,
che voi sarrete intesa per un cenno.
E si d'un, che sempre arde, pur ve dole,
un presto sì o no li respondete.
Si serrà un sì, io scriverovvi in rima;
quando che no, amici come prima!:
voi cercherete un altro amante, et io,
si non posso esser vostro, sarrò mio!»

dem ich die vermutlich dazu gehörige, von Verdelot komponierte, Antwort folgen lasse.

(1) Venedig, Marcus-Bibl., Cod. ms. CCIII, Cl. IX, p. 216 r., Autor unbenannt.

(2) Vergl. Pèrcopo, « Bonifacio Dragonetto », a. a. O., S. 204.

« Duro è il partito dove voi m'astringete,
Che debba de sì o de no darvi risposta.
A che rispondo, che de sì non deggio,
Chè a contentarvi, modo alcun non veggio.
Chè a voler le vostre voglie liete
Troppo m'importa, e car l'onor mi costa.
Andate adagio, e non correte in fretta,
Che bon è il ben che cor durar s'aspetta;
E se durando non vi par star saldo,
Temprate col mio freddo il vostro caldo. »

Dragonetto muss Schule gemacht haben und ist vielleicht ebenso wie Petrarca und Bembo von der grossen Masse der Versmacher aus der bescheideneren literarischen Gesellschaft ausgebeutet worden. Im Gegensatz zu ihm zeigt Cassola eine grössere Fruchtbarkeit, aber weniger Feinheit des Geschmacks und Ursprünglichkeit der Empfindung. Bei Cassola ist der petrarchistische Ton, der bei Dragonetto gänzlich fehlt, vorherrschend, aber in geringerer Reinheit als bei den aristokratischen Bembisten Venedigs; einige wenige Auswüchse seiner dichterischen Sprache trüben da und dort die idyllische und klagende ruhige Stimmung seiner 364 Madrigale, die nicht nur häufig komponiert sondern nachgeahmt und von schwächeren Dichtern bestohlen wurden. Das Madrigal « Altro non è il mio amor » (1) begegnet einem von 1533-1539 in der Vertonung von fünf Komponisten — Cost. Festa, Sermisy, Verdelot, Jehan und Berchem —; sein Originaltext

« Altro non è 'l mi' amor che' l proprio inferno
Perchè l'inferno è sol vedersi privo
Di contemplar in ciel un sol dio vivo:
Et altro duol non v'è, nè foco eterno.

Adunque il proprio inferno è l'amor mio:
Ch'in tutto privo di veder son'io
Quel sol mio ben, che sol veder desìo.
Ahi fortezza d'Amor quanto se' forte
Se fai provar l'inferno anzi la morte.

erfährt die sonderbarsten Umdichtungen. 1542 hatte ein unbekannter

(1) Cassola, a. a. O., p. 8.

Dichter (in I Libro de M.li a 3 v. d'Arcadelt) für «*inferno*». «*paradiso*» gesetzt und folgendermassen gesungen:

«Altro non è 'l mio amor che'l paradiso:
Che'l paradiso è un bel sommo diletto
Qual prend'in veder Dio ciascun diletto,
Nè altro gaudio è nell'eterno riso.

Adunque il paradiso è' l mio amor vero
Chè, con somma letizia al cor unita,
Ogn'hor veggio il mio sol vago et altero.
Ahi possanza d'amor dunq'infinita
Che' l paradiso ancor concedi in vita.

im Neudruck des erwähnten I Libro a 3. v. d'Arcadelt von 1559 hatten sich «inferno» und «paradiso» in «canto e riso» verwandelt; man sehe

«Altro non è il mio amor che canto e riso:
Perch'io mi ved'homai di veder privo
Quel divin volt'ond'io mi pasch'e vivo:
Et i' altro mal non ho che canto e riso.

Il proprio paradiso è l'amor mio:
Ch'in tutto privo di veder son'io
E gusto'l ben che poi fruir desìo.
Ahi possanza d'amor, ahi dolce sorte,
Ch'in ciel mi riponete anti la morte.»

Das Merkwürdige an der ganzen Sache aber ist, dass während der Text sich verändert, die Musik dieses Madrigals von 1559 die gleiche bleibt wie die in dem I Libro von 1542 Arcadelt zugeschriebene, jetzt aber von Const. Festa herrühren soll.

Bis 1539 fehlt dem Madrigal das satirische, erzählende, komische, politische und philosophische Element. Eine besondere Stellung als *Lobgedichte* nehmen drei Madrigale dieser Zeit ein, von denen das eine («Non mai donna più bella») die Dichterin Tullia d'Aragona, das andere («Perch'io de dir desìo») Ortensia Pallavicino und das dritte die

..... singular dolcezza
Del sangue bolognese .....

verherrlicht. Das geistliche Madrigal, welches schon von M. Cara («Salve sacrato et triumfante legno») gebraucht worden war, fand

nach ihm nur ein einzigesmal einen Komponisten in Willaert (« Tant'alto sei, signor »). Nicht viel glücklicher war das pastorale, in nur vier Texten « Trista Amarilli », « Quando mia pastorella », « Quanto sia lieto », « Sopra una verde riva » vertreten (1), in welchen jedoch die dramatischen Motive der Ekloge vollkommen fehlten. Das patriotische erscheint nur zweimal (« Italia mia, ben che'l parlar » und « Italia che hai sì lungamente »). Zwei volkstümliche Gedichte — ein seltener Fall — fanden in der Madrigalsammlungen der ersten Zeit Aufnahme ». Das erste ist eine Volkscanzone « Torela mo vilan », von welcher Sanudo (2) erzählt, sie sei im Juni 1500 nach Venedig getragen worden von « un disposto zovene, el qual andava in zipon cantando per la terra, con un baston in man e a tempo » (einem stämmigen Burschen, welcher im einfachen Kittel singend durch die Gassen zog, einen Stecken in der Hand hatte und nach dem Takte des Gesanges marschierte). Diese Canzone genoss eine gewisse Popularität, denn sie erscheint vielfach verstümmelt und verändert in mehreren musikalischen Handschriften (3), ehe sie in dem 1537 erschienenen III Libro de M.li di Verdelotto a 3 v., Aufnahme fand. Das zweite ist die von Const. Festa, von Ferminot (Siehe Vogel, Samml. 1531) und von Willaert (in Gero, I Libro di M.li italiani a 2 v., 1541) komponierte Villotta « E se per gelosia », die ebenfalls in eine andere Villotta « S'io ti servo la fede » eines unbekannten Komponisten (Vergl. Vogel, Samml. 1535) eingeschoben wurde.

Währenddem gingen Strambotto und Frottola allmählich zu Grunde; es scheint jedoch, dass der erstere noch ein wenig in der neuen musikalischen Literatur geduldet war, wo vereinzelte Strambotti-Texte durch die wiederholte Vertonung (4) ihre Beliebtheit bei einigen Komponisten erweisen. Aber es waren die letzten Spuren des untergehenden Geschmacks; die 551 von Serafino Aquilano gedichteten Strambotti, welche von Giunta 1516 gedruckt worden

---

(1) Es kann also nicht, wie Joh. Wolf (S. I. M. G. 1901-1902, S. 606) vermutet, der pastorale Inhalt der Texte Veranlassung gewesen sein für die Wiederaufnahme des Namens « Madrigal » im 16. Jahrh.

(2) « Diari », Venezia, 1880, III, S. 392.

(3) Bologna, Liceo mus., Hands. 142, fol. XV r.; Petrucci, Frott. VII, eingeschoben in den Text « Poi che uscito mi è ». Vergl. auch V. Rossi, « Lettere del Calmo », Torino, 1888 und Giorn. stor. d. lett. ital., XXII, p. 393.

(4) « Ingiustissimo amore » komponiert von Arcadelt, Scotto, Alf. dalla Viola, Cost. Festa, Ruffo; « Dormendo un giorno » komp. von Verdelot, Arcadelt, Ferabosco; « Quel sera mai » komp. von Layolle, Verdelot, Cost. Festa.

waren, schmolzen in dem Neudruck von Sessa 1526 auf 69 (!) zusammen, was die sarkastische Bemerkung von Anton Francesco Doni erklärt, welcher in « Attavanta » ausruft: « Se non piacciono ai petrarchisti i Serafini, lascingli stare; ci saran bene di quegli che lo impareranno a mente con far le serenate alla druda » (wenn den Petrarchisten die Serafini nicht gefallen, sollen sie sie nur lassen; es wird wohl Solche geben, welche ihn [Serafino] auswendig lernen, um damit ihrer Geliebten ein Ständchen zu bringen). Gewiss ist, dass der Strombotto, selbst wenn man ihn in den von Da Ponte komponierten Stanzen (Octaven) Bembo's oder in den von Berchem komponierten Octaven aus dem « Furioso » metrisch weiterleben lassen will, seinen charakteristischen durch die individuelle Metrik gekennzeichneten Einfluss auf den musikalischen Aufbau verloren hatte. Die alte Volkslyrik die am Ende der 15. Jahrh. durch die volkstümliche Dichter zur Blüte kam und bei der höheren Gesellschaft Einlass gefunden hatte, wurde also zu Beginn des 16. Jahrh. von den Petrarchisten aus der Hofgesellschaft wieder verbannt und kehrte in die Schichten des Volkes zurück (1).

IV.

Zwischen der Umwälzung in der italienischen musikalischen mehrstimmigen Lyrik und der neuen Richtung der erotischen Dichtkunst im ersten Drittel des 16. Jahrh. besteht ein inniger logischer Zusammenhang, welcher teilweise den Parallelismus ihrer Erscheinun-

(1) Nach dem Vortrage eines Madrigals von Veggio « un *plebeo* salta su; et dice: ò Antonio fate un poco dà cantare gli Strambottoli » (stand ein *Plebejer* auf und sagte: O Antonio, singt auch einmal Strambottoli); in « Dialogo della Musica » von A. F. Doni, 1544, p. 6. — Über den Strambotto der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. siehe Flamini, « Il cinquecento » a. a. O., p. 179. — Einige Texte mit Volks-Charakter, welche der musikalischen frottolistischen Lyrik aus den Anfängen des 16. Jahrh. angehören, finden sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch vor. « La non vol esser più mia » von Jac. Fo[gliano], « Che fara la che dira la » von Vicentino D. Michael, « Perchè m'hai abandonato » Komp. unb., « Io non l'ho perchè non l'ho » von Marchetto Cara wurden 1588 neu gedruckt in Pesaro « Frottole nuove composte da più auttori / cioè / Tu te parti etc., per Gerolamo Concordia » (bezüglich der florentinischen Ausgabe desselben Werkes vergl. Luzio, in Nuova Antologia, XXII, II Serie, 1880, p, 41). Bemerkenswert ist, dass die Frottola « Fugi se sai fugir » von Cara samt ihrer Musik sich in der 1574 hergestellten Pergam. hands. N. 1193 der Bibl. Oliveriana zu Pesaro findet.

gen erklärt. Er beruht auf der der damaligen Gesellschaft eigentümlichen Art und Weise der Auffassung und Pflege von Musik und Dichtung. Durch einen komplizierten Prozess künstlerischer Idealisierung mit einander verknüpft durchdrangen diese beiden Künste, stets als eine einzige Funktion, die Gebräuche, die Kultur und selbst die Moral jener Gesellschaft. Den Hauptinhalt der mit der Musik innigst vereinten Dichtung bildete die ideale, platonische Liebe (1), die von einer aus der raffinierten, humanistischen Richtung hervorgehenden philosophischen Lehre zu einer Zeit der tiefsten moralischen Verdorbenheit gepredigt wurde. Die damalige Musik war fast ausschliesslich vokal, was der individualistischen Tendenz der Renaissance am meisten entsprach, denn die menschliche Stimme ist ja am unmittelbarsten und wirksamsten eines subjektiven Ausdruckes fähig; so oft sie in galanter Weise die Sinne erregen oder, wie Castiglione sagt, in die zarten und weichen Herzen einzudringen suchte, musste die Musik zum Worte greifen, da es ihr noch versagt war, solches aus eigenem, also durch Instrumente allein, zu erreichen. Und das Eindringen der Musik in die Poesie und beider in das Leben der Renaissance war etwas so Selbstverständliches, dass Aretino mit dem ihm eigenen Spott sagen konnte « perchè conto debba cantar un poeta non volendo altri suonare? » (2). Gemeint ist es natürlich in dem Sinne: Warum soll ein Dichter dichten, wenn andere nicht musizieren wollen? Bei solcher innigen und fortwährenden Verbindung der beiden Künste war es der musikalischen Lyrik unmöglich, sich dem Einfluss der poetischen Geschmacksrichtung zu entziehen, welche einheitlich, wenn auch mit einigen Abtönungen, aus den Hofkreisen der verschiedenen Städte Italiens hervorging. Die Komponisten folgten der Strömung des wieder auflebenden Petrarchismus und da im Anfang die neuen Texte wohl nicht sehr zahlreich waren, schöpften sie direkt aus Petrarca. Im Bann der selben poetischen Richtung, welche die verliebten Gecken antrieb, Verse aus dem Canzoniere von Petrarca zu singen (3), machten auch

---

(1) Man vergleiche Vasari's Ausspruch (in « Vite de' più eccellenti Pittori » Roma, Pagliarini, 1749, Tomo II, p. 711) bei der Besprechung von dem Amor Sammichele's « che dalla musica nasce amore, ovvero che amore è sempre in compagnia della musica » (dass aus der Musik Liebe entspringt, oder dass Liebe immer zusammengeht mit Musik).

(2) Brief an « Contessa Argentina, Di Venezia, il 5 dicembre 1537 », unter den « Lettere dell'Aretino », Milano, 1864, I, p. 334.

(3) Siehe « Orazione di Ruzzante al Cardinal Pisani » in Graf « Petrarchismo e antipetrarchismo », Torino, 1888, p. 85.

die Tonsetzer sich dieselben zunutze bei ihren für die gleiche vornehme Gesellschaft bestimmten Kompositionen, aus der nun die den Leuten lästig gewordene strambottistische Kunst durch die neue Sprache Bembo's vollkommen verdrängt wurde. Die Komponisten der damaligen Zeit standem in regen Verkehr mit den akademischen Kreisen, an deren herrschenden Ideen sie lebhaften Anteil nahmen. So verkehrte Willaert in Venedig im Hause Venieri (1), dem Sammelpunkt der angesehensten Bembisten; Naich widmete seine Madrigale der «Accademia romana degli Amici»; die bedeutenderen Dichter fanden sogar Komponisten wie Veggio (2), welche deren Namen durch ihre Töne verherrlichten. So kann man auch verstehen, dass die italienischen und nordländischen Komponisten, trotz ihrer entgegengesetzten Kunstprinzipien, gemeinsam die neue poetische Form unter dem gleichen Namen «Madrigal» annahmen.

Unter den ersten Komponisten, welche zu der emporkommenden poetischen Richtung in Beziehung traten, mussten natürlich diejenigen italienischen vertreten sein, welche sich hauptsächlich der nationalen Lyrik widmeten. Schon 1514, am 13. September, schickte Francesco Gonzaga, Marchese von Mantua an «Messer Marco Cantori .... alcune belle cose [rime] novamente composte.... che sono molti anni che non vedeste per cosa nova simil compositione» (3) (Messer Marco Cantori [gemeint ist Marco Cara].... einige neu gedichtete schöne Sachen, wie Ihr seit vielen Jahren nichts ähnlisches Neues gesehen habt), damit er eine Musik dazu setzte. Und Marchetto antwortete am 14. Sept. er habe die Gedichte so schön gefunden «che veramente pareno antique et al tempo de docti Danti et delectevoli Franceschi parturite et eliminate» (dass sie wirklich antik scheinen und in der Zeit des gelehrten Dante und unterhaltenden Francesco [Petrarca] zur Welt gebracht). Wahrscheinlich wird es sich dabei nicht um die gewöhnlichen Frottolen oder Strambotti gehandelt haben, mit welchen die beiden zum Vergleich herangezogenen Dichter nichts gemein haben konnten, sondern vielmehr

(1) Vergl. Parabosco, «Rime», Vinegia MDLV, II, S. 54, u. 60.

(2) Unter den «Madrigali di Messer Claudio Veggio» a 4. v. 1540. findet sich ein Madrigal von Cassola, welches beginnt:

«Se il Bembo, l'Aretino, il Molza, il Tasso
Et tutti gli altri insieme
Sapesser cominciare .... u. s. w.

(3) Vergl. Luzio, Recension über «Bortolotti, Della musica in Mantova», in Giornale storico d. lett. ital. IX., S. 105 u. 106.

um jene madrigalistischen Gedichte, welche mit der Musik von Cara und Tromboncino in den Druckwerken des Antigo 1516 erschienen. Im übrigen hatte Marco Cara auch schon früher Gelegenheit gehabt, sich mit dem Madrigal zu beschäftigen, was deutlich aus einem Briefe Cesare Gonzaga's von 2. Dezember 1510 an Isabella Gonzaga d'Este hervorgeht, worin jener um «la gratia» bittet, «che la si digni comandare a Marchetto che faccia un Aria a questo madrigaletto che le mando quì incluso» (1) (Marchetto befehlen zu wollen, dass er zu diesem kleinen Madrigal, eine Arie schreibe). Als Tonsetzer von Madrigalen nennt ihn auch Aretino im 2. Auftritt des 5. Aufzuges seines «Marescalco», wo er dem «Cavaliere» folgende Worte in den Mund legt:

«Vero è; e quel madrigale che si canta nuovamente nell'aria di Marchetto è sua composizione» (2).

Im Prolog desselben Schauspieles wird auch Tromboncino als Madrigalkomponist erwähnt:

«L'Istrione:.... farei fare madrigali in sua laude e dal Tromboncino componervi suso i canti» (3).

Dass die freien metrischen Formen zur Vertonung höchst geeignet waren, haben die Dichter schon im Anfang des Jahrhunderts anerkannt, aus welchem Grunde man annehmen kann, dass sie auch bei den Komponisten rasch beliebt wurden. So schrieb Niccolò da Correggio am 13. August 1504 an Isabella d'Este, die ihm bat, eine Canzone von Petrarca, zu welcher sie eine Musik («el canto sopra») setzen lassen wollte, folgendes: «Circa la cantione che Vostra Ex.tia mi dimanda ch'io voglia ellegiere del Petrarca, perchè la vole fargli fare sopra un canto, io ho ellecta una di quelle che più mi piace, che comincia Sì è debile il filo a cui s'atiene parendomi che anche se gli possa componere sopra bene, essendo versi che vanno cresciendo, et sminuendo...» (4) (Was die canzone anbelangt, die ich für Ew. Exc. aus Petrarca zur Komposition auswählen sollte, so habe ich aus denen, die mir am meisten gefallen, diejenige ausgesucht, welche anfängt «Si è debile il filo a cui s'atiene», weil ich glaube, dass man sie gut komponieren kann, da die Verse bald lang und bald kurz sind [Elf-und Siebensilbler]....).

(1) Vergl. Archivio storico italiano, App., Tomo II, S. 315.

(2) Vergl. «Classici italiani», Milano, 1809, S. 245.

(3) A. gl. O.

(4) Luzio-Renier «Niccolò da Coeeggio», in Giornale storico d. lett. ital. XXI, S. 247.

Dia Technik mit welcher di «versi crescienti et sminuenti» in den Sammlungen des Petrucci (1) komponiert wurden, ist nicht wesentlich verschieden von der bei den Frottolen und Strambotti angewendeten. Von den Frottola und Strambotto dagegen unterscheiden sich die Canzonen-Stanze nicht nur durch die im 2. Kapitel schon erwähnte besondere musikalische Architektur und Prosodie, sondern auch durch das Fehlen des instrumentalen Elementes (d. h. der instrum. Begleitung und Zwischenspiels) welches Riemann in Ersteren nachgewiesen hat (2). Auch jene von Rud. Schwartz erwähnten stereotypen rhythmischen Figurationen, welche nachahmend in den verschiedenen Stimmen aufreten (3), fehlen hier, während die Stimmführung des Basses häufig den syllabischen Parlando-Figurationen der übrigen Stimmen folgt.

In diesen ersten Canzonen-Stanzen zeigt sich, wie dann später bei denen eines Cara und Sebastiano Festa, schon ein architektonisches Merkmal, welches im Madrigal sehr häufig zu finden ist, nämlich die Wiederholung der letzten musikalischen Periode auf den Schlussversen des Gedichtes (4). Dadurch entsteht eine Art Coda, welche die Ripresa ersetzt und sich auch beim Sonett vorfindet durch Wiederholung des letzten Verses des ersten Vierzeilers (5) und manchmal auch beim Strambotto, bei welchem jedoch lieber das zweite rhytmische Glied des das erste Distychon abschliessenden Elfsilblers wiederholt wurde und nur, wenn er ganz durchkomponiert war (6) wurde sein letzter Vers wiederholt (durch Anbringung des gewöhnlichen Zeichens :‖:). Während diese Wiederholung auch von der französischen Chanson verwendet wurde, blieb sie der Motette fast unbekannt. In der Motette wurden am häufigsten die letzten Textworte wiederholt, jedoch mit anderen Noten. Immerhin ist zu beachten, dass man auch in der klassischen niederländischen Epoche einigen Ausnahmen begegnet: Josquin brachte in der Motette «Coeli enarrant gloriam Dei» (7) am Ende die einfache Wiederholung des

(1) Siehe S. 11.

(2) Handbuch der Musikgesch., Leipzig, 1907, II, S. 355.

(3) A. a. O., S. 461.

(4) Vergl. Rud. Schwartz, Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der ital. Madrigalisten, in Viertjahrschrift f. Musikw., 1893.

(5) Vergl. B. Tromboncino «Poi che'l ciel è mia ventura», A. Demophon «A che son mai conducto» in Petr. Frott. Libro VII.

(6) Vergl. B. Tromboncino «A che affliggi il tuo servo», und die Octaven von A. Demophon «Vidi hor cogliendo rose», in Petr. Frott. L. VII.

(7) Siehe Forkel, Geschichte der Musik, Leipzig, 1801. II, S. 592.

Schlussatzes, desgleichen in seinem lateinischen Trauergesang « Musae Jovis ter maximi » (1). Entsprechend dem gleichen formalen Prinzip erhielten die Canzonen-Stanzen « Non si vedrà già » komponiert von Capreoli und « Si è debile il filo » von Tromboncino am Schluss eine musikalische Periode ohne Worte, welche zweifellos gesungen werden sollte und zwar mit Zugrundelegung des letzen Verses der Stanze, denn ihre melodische Führung, ein syllabisches Parlando, schliesst die Wahrscheinlichkeit einer Ausführung durch Instrumente aus.

In der über lyrische Texte von nicht volkstümlicher Form komponierten Tonstücken, welche, von Antigo und Dorico gedruckt, den eben erwähnten Stanzen des Petrucci zwischen 1520 und 1531 folgten ist die Annäherung an die Madrigalform in erster Linie durch das Verschwinden der strophischen Wiederholung gekennzeichnet. Wir haben schon gesehen, dass ihre Texte nach Form und Inhalt der madrigalistischen Poesie angehörten (2), was die Dichter teilweise selbst bezeichneten. Die Art der dazugehörigen Musik schliesst bei den anonymen Tonsetzern niederländische Einfluss vollständig aus. Unter den Tondichtern, welche wie Tromboncino, Capreoli, Seb. Festa u. a. zuerst Madrigale komponierten, nimmt Marco Cara den ersten Rang ein. In einigen seiner Tonstücke neuer Richtung zeigt er deutlich ein Streben zum Nachahmungs - Stil, im Gegensatz zu Sebastiano Festa, welcher sich nicht von dem später von einigen Madrigalisten mit grösserer Gewandheit gebrauchten einfachere Stil (Note gegen Note) entfernt. Die Vertreter der beiden von Peter Wagner (3) im Madrigal beobachteten Strömungen, der homophonen und der polyphonen, haben also in der ersten Madrigalliteratur ihre Vorläufer in Marco *Cara* und Sebastiano *Festa,* welche übrigens nichts anderes taten als die beiden schon bei der Frottola bekannten musikalischen Richtungen auf die neuen Texte auszudehnen. Gewiss schwankt auch Cara noch häufig zwischen Homophonie und Polyphonie. In seinem Madrigal « Se non soccorri amore » 1531 gedruckt (4), kann man eine Berührung der zwei divergierenden Rich-

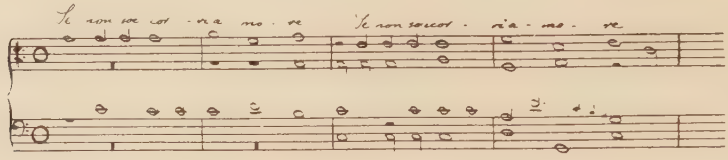
(1) Vergl. Forkel, a. a. O., S. 601.

(2) Vergl. S. 53.

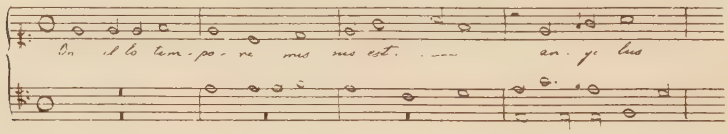
(3) A. a. O., S. 434.

(4) Also sind Werke von ihm, entgegen der Behauptung Canals (Memorie del R. Istituto Veneto, XXI, p. 672) auch noch nach dem Jahre 1526 an die Öffentlichkeit gekommen.

tungen feststellen. Das im Tempus perfectum stehende Thema welches Cara in diesem Madrigal verwendet,



ist, mit einer kleinen Variante, kein anderes als das von Spataro in der Motette « In illo tempore » (1) gebrauchte



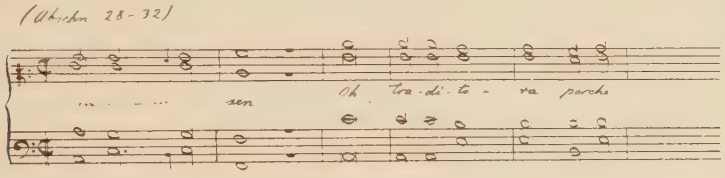
aber man sieht deutlich, dass der Frottolist Cara nicht imstande war, die melodische Linie lebendig zu gestalten, denn schon nach zwei Takten bringt er die Eingangsphrase wieder. Da und dort fügt Cara aus der Motette übernommene und in der Madrigalliteratur oftmals sich vorfindende duettierende Perioden ein, welche einander dialogisch antworten (2). Von der Vertrautheit, welche Cara in der Behandlung der dialogischen Formen besass, legt sein mit mit dem Hofe von Mantua geführter Briefwechsel Zeugnis ab (3). Doch trotz

(1) Siehe Torchi, a. a. O., S. 25.

(2) Vergl. « Si bella è la mia donna » in Libro II de la Croce, 1531, Abschn. 51-56 und 67-68.

(3) Der musikalische Dialog zwischen zwei oder auch drei Personen war in der dramatischen Ekloge am Ende des 15. Jahrh. üblich. Der Text war meistens ein Capitolo oder auch eine Barzeletta, in welchen Hirten miteinander ein Gespräch führten, das ganz oder teilweise auch gesungen werden konnte (Vergl. den Brief von Niccolò da Correggio, 8 Agosto 1493, in Giorn. stor. d. lett. ital. XXI, p. 247). Ein Capitolo in « dialogo di tre persone » schickte am 10 Juni 1516 De Caretto an die Marchesa Isabella d'Este mit der Bitte, von Marco Cara eine Musik dazu setzen zu lassen (Davari, Rivista storica mantovana, 1885, I, p. 62) und es scheint, dass der aus der Ekloge hervorgegangene musikalische Dialog sich auch auf die übrige musikalische Lyrik, unter Erhöhung der Stimmenzahl ausgedehnt hat. Das kann man wenigstens aus einem Brief Cara's vom 14. Sept. 1514 entnehmen, in welchem er Federigo Gonzaga verspricht, « di fare un dialogo a cinque a botte e risposte che mai fu fatta simil cosa » (einen fünfstimmigen Dialog in Rede und Gegenrede zu machen, wie nie etwas ähnliches gemacht worden sei). [Giornale storico della lett. ital. IX, S. 105].

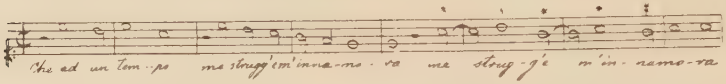
aller Bemühungen von dem Alten wegzukommen, kann sich die musikalische Satztechnik Cara's von einer gewissen angeerbten, die Unbeholfenheit des Komponisten bei schwierigen Aufgaben verratenden Sprödigkeit nicht befreien. Seine Ausdrucksweise, von den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln abhängig, ist mehr eine skizzenhafte, welcher die künstlerische Vollendung fehlt; die Kompositionstechnik hält die Idee noch in engen Schranken. Nichtsdestoweniger kann man mehrere der im Madrigal schon frühzeitig stereotyp gewordenen Ausdrucksmittel schon in den bescheidenen madrigalistischen Tonstücken Marchetto Cara's finden. In einer seiner ältesten und vielleicht auch bekanntesten Kompositionen «Quando lo pomo vien», einer Art von Rispetto, das wahrscheinlich aus zwei verschiedenen einfach an einander gehängten Volkscanzonen besteht und sich in mehreren florentinischen Handschriften (1) wie auch gedruckt in der 1516 erschienenen Sammlung des Antigo vorfindet, ist der Ausruf im letzten Vers «Oh traditora, perchè non mi vo' tu ben» durch eine Semipausa vorbereitet, setzt dann, in sämtlichen Stimmen aufwärts gehend, mit einem langgehaltenen Akkord ein und wird als homophone Periode weiter geführt:



Man erkennt hier sofort die charakteristische Art, Ausrufe musikalisch hervorzuheben, welche dann gleich von Verdelot in seinen Madrigalen «Trista Amarilli», «Quella che suspirando» (erschienen bei Dorico 1533) angewandt wurde und in der Madrigalliteratur des ganzen Jahrhunderts bis auf Monteverdi sich vorfindet. Ein wohlgelungener Versuch die Syncope in tonmalerischer Absicht zu verwerten, zeigt uns, dass auch Marco Cara schon etwas von der echt madrigalistischen Art ahnte, den Inhalt eines Wortes tonmalend in der Musik wiederzugeben. Im Madrigal «Si bella è la mia donna» (Samml. 1531, Libro II de la Croce) wird vom ersten metrischen Glied («Che ad un tempo») eines Elfsilbler das zweite («me strugge e m'innamora») in welchem sich die Empfindung des Verses ver-

(1) Florenz, Bibl. Naz., Cod. XIX, 10, 141; R. Istit. Musicale, Ms. 2240.

dichtet, getrennt und in zwei verschiedenen, symmetrisch korrespondierenden, musikalischen Perioden wiederholt:



Interessant ist auch die eigentümliche Färbung, welche Cara dem einzigen von ihm komponierten religiösen Madrigal «Salve sacrato et triumphante legno» (Frott. Libro IV. Samml. 1517) verleiht. Er verwendet darin den Stil der italienischen Lamentationen: lange Notenwerte in homophonen Perioden mit knappen Durchgänge und häufigen Fermaten, ähnlich wie in einigen Beispielen von Tromboncino und d'Ana (1).

Aber alle diese musikalisch-philologisch zwar wichtigen Elemente hatten grössere Bedeutung für die Entstehung als für die Weiterentwicklung des Madrigals. Es genügte in der Tat nicht, dass die Keime der neuen Form, teils latent in der metrischen und rhythmischen Anlage des Textes vorhanden, teils in unbeholfener Weise durch die primitive Kunst der frottolischen Tonsetzer entwickelt, in der Praxis anerkannt wurden, wenn dem Madrigal bis dahin jene subtile Grazie und Feinheit fehlten, welche es später so sehr auszeichneten. In dieser Hinsicht war die Umwälzung in der literarischen Mode nur insoweit von Nutzen, als mit der wachsenden Abneigung gegen die «Poeti canterini» die monodische Geschmaksrichtung einen grossen Schlag erhielt und der Untergang von Strambotto und Frottola der italienischen musikalischen Lyrik Gelegenheit gab, sich von den monodischen und instrumentalen Elementen, von welchen jene älteren Formen durchsetzt waren, zu befreien. Durch diese Umstände begünstigt konnten nun die nordländischen Komponisten den angebahnten Weg betreten, wozu bedeutenderen unter ihnen wielleicht auch noch durch den 1525 einsetzenden und stark beschleunigten Niedergang der französischen Chanson angespornt wurden, und zwar nunmehr, ohne ihren angeborenen künstlerischen Geschmack dem bis dahin bei Hofe beliebten volkstümlichen Stil opfern zu müssen (2). Zu der Zeit Senfls und Willaerts trat der *A cappella*-

(1) Siehe, Torchi «L'arte musicale in Italia», Vol. I, p. 13, 17, 19.

(2) Unter den bedeutenden Komponisten am Ende des 15. Jahrh., welche sich gelegentlich von der italienischen frottolistischen Geschmacksrichtung bestimmen liessen, erwähne ich nur die zwei grössten: Isaak und Josquin. In Bezug

Stil in eine neue Phase; es erfolgte zwischen dem italienischen und dem nordländischen Element ein gewisser Ausgleich, weil ersteres sich von den abgenützten volkstümlichen Formen losgemacht und letzteres eine grössere Einfachheit und Natürlichkeit angenommen hatte. Mit diesem Ausgleich wurde eine Bereicherung und Festigung des italienischen mehrstimmigen Satzes erzielt, welche sich in der Kirchenmusik langsam bis zur Höhe der Kunst eines Palestrina steigerte; in der weltlichen Musik dagegen war durch den unmittelbaren Einfluss der nationalen Elemente (Dichtungsform, Sprache und Empfindungsweise) die Wirkung viel plötzlicher, aber auch anfangs viel oberflächlicher. Deshalb fand auch das Madrigal, nach einer Vorbereitungs-Zeit von wenig mehr als einem Jahrzehnt, rasch Aufnahme und Beliebtheit in der damaligen vornehmen Welt als ob es schon eine ganz ausgereifte Kunstform gewesen wäre, während es doch noch weit dann entfernt war, eine einheitliche *stilistische Individualität* zu besitzen.

In Venedig, das häufig als die Wiege des Madrigals angesehen wurde, waren Verdelot und Villaert diejenigen Komponisten der Cambrenenser-Schule, welche der madrigalistischen Bewegung den entscheidenden Antrieb gaben. Bottrigari, welcher in seinem «Trimerone» (1) die Frage der Entstehung des Madrigals berührt, sagt wenig deutlich: «al fiorir di Adriano discep.° di Giosq.° fu dato principio o da lui, da Verdelotto da.... [sic] et da tanti et tanti

Isaak's siehe: Joh. Wolf, D. T. O., XIV. Josquin bereicherte die frottolistische Lyrik mit zwei Kompositionen «In te domine speravi» (Petrucci, Frott. L. I) und «El grillo è bon cantore» (Petr. L. III), welche unter dem Namen «Josquin d'Ascanio» aufgeführt stehen. Ambros ist über die Persönlichkeit dieses «Josquin d'Ascanio» und über etwaige Beziehungen desselben zum grossen Josquin im Zweifel; aber den Schlüssel zu diesem Geheimnis bietet uns Serafino Aquilano in der Widmung, welche dem bekannten, das traurige Schicksal seines berühmten Freundes beklagenden Sonett vorangestellt ist. Ambros (Geschich. d. Musik, III, S. 501) und Fetis (Biographie univ., 1836, III, S. 281), welche dieses Sonett citieren, haben offenbar die in der von Besiken in Rom 1503 hergestellten Ausgabe der Werke des Serafino vorhandene Widmung «Ad Jusquino suo compagno musico d'Ascanio» nicht gekannt. Serafino befand sich am Hofe des Cardinals Ascanio Sforza in Rom, wo sich eine Zeitlang auch Josquin aufhielt (Vergl. Menghini, a. a. O., S. 35 und 112). Wahrscheinlich spielt Serafino, der sich mit dem Cardinal in Zwist befand, mit der Nennung des Namens «d'Ascanio» auf das schlechte Verhältnis des Cardinals zu dem niederländischen Meister an.

(1) «Del Trimerone de' fondamenti armonici.... Dialoghi del Caval. Hercole Bottrigaro, Giornata seconda, 27 Ottobre 1599». Handschrift in Liceo Mus. zu Bologna.

altri musici suoi coetanej a' comporre in Mus.ª Poesie Volgari; Di che alcune poi (ne sò veram.ᵉ come) furono, o sono dette Madrigali » (als Josquin's Schüler Adriano in der Blüte seines Schaffens stand, wurde entweder von ihm, [oder] von Verdelot von.... und von so und sovielen anderen zeitgenössischen Tonsetzern der Anfang gemacht, Gedichte in italienischer Sprache zu vertonen, von welchen dann einige, ich weiss nicht aus welchemGrunde, Madrigale genannt wurden oden werden). Das würde aussagen, dass am Ende des 16. Jahrh., d. h. zur Zeit der grössten Blüte des Madrigals, das Vorangehen Willaert's als Madrigalist nicht sicher bekannt war. Doch schon ehe Willaert, welcher als Kapellmeister an S. Marco genannt wird, nach Venedig kam (1527), war Verdelot schon dort. Des Letzteren Anwesenheit daselbst wird von Vasari (1) bezeugt, nach welchem Sebastiano del Piombo von Verdelot in Venedig ein Portrait verfertigt habe (2), auf dem er ihn neben « Uberto suo compagno cantore » darstellte. Wohl in der Lagunenstadt hat Verdelot die echt venezianische Volkscanzone « Torela mo vilan » komponiert oder wenigstens kennen gelernt; venezianischen Ursprung verrät auch das dem Dogen Andrea Gritti (gest. 1538) gewidmete Lobmadrigal « Alti signori valorosi e degni ». Das Alter der in Bologna befindlichen Handschrift (3), in welcher sich diese beiden Kompositionen befinden, könnte uns einen Fingerzeig über die Zeit ihrer Entstehung geben; es wäre ausserdem interessant, feststellen zu können, ob jenes, in Fossombrone aufbewahrte sehr unvollständige Fragment eines petruccianischen Druckwerkes, welches neben den gewöhnlichen Frottolen ein Madrigal von Verdelot enthält (4), vor der Übersiedlung Willaert's nach Venedig entstanden ist. Auch Anton Francesco Doni spielt in « Dialogo della musica », gedruckt 1544 (S. 15) auf ein Madrigal « La Passera » von Verdelot an als auf eine alte, allbekannte Sache, indem er sagt, dass « al mio tempo era tenuto un Josquino chi diceva quel Madrigale » (zu meiner Zeit wurde der für einen Josquin gehalten, welcher dieses Madrigal vorzutragen wusste). Jedenfalls steht fest, dass ausser Verdelot auch Willaert schon früh-

(1) A. a. O., II, 469.

(2) Vielleicht schon vor 1511, in welchem Jahre Sebastiano del Piombo von Venedig nach Rom übersiedelte und in die Dienste des Fürsten Chigi eintrat.

(3) Liceo mus., Ms. 142. Das Manuscript enthält nur Kompositionen von Josquin, Mouton, Moulu, Jachet, Jannequin, Claudin, Marchetto [Cara], Tromboncino.

(4) Siehe, S. 13.

zeitig eine reiche Tätigkeit auf dem Gebiete des Madrigals entfaltet hat. In der «dedica ai Musici» einer 1536 gedruckten Lautentabulatur verspricht Francesco Marcolini, eine Sammlung von Madrigalen Willaert's herauszugeben, indem er sagt, «darovvi anco un volume di Messe, e un di motetti, et uno di matricali fabricati dal celebratissimo ingegno de lo stupendo Adriano». Ob Marcolini sein Versprechen gehalten hat, wissen wir bis jetzt nicht, aber zweifelsohne geht aus seiner Äusserung hervor, dass schon damals Willaert sich ernstlich mit der neuen Lyrik beschäftigte, was auch die von ihm komponierten, schon dem II Libro a 4 v. di Verdelot 1536 angefügten Madrigale beweisen.

Wohl ebenso früh wie in Venedig versuchten sich auch in Florenz die ausländischen Meister in der neuen Form. Hier machte die ersten Versuche Francesco de Layolle (1), welcher als Organist und Komponist sehr geachtet war. Der florentinische Codex 2240 des Istituto Musicale (2), welcher wahrscheinlich nicht vor 1500 entstanden ist (Lando nennt in seinen 1552 gedruckten «Cataloghi» Layolle noch lebend, sodass kaum anzunehmen ist, das von ihm schon vor 1500 Kompositionen entstanden sind), enthält eine mit F. Aiolles überschriebene Canzonen-Stanze, welche nach Form und Inhalt seinen vierstimmigen, ohne Jahreszahl von «Jacopo Moderno in Lione» veröffentlichten Canzoni sich nähert. Man darf nun annehmen, dass Layolle in Florenz schon ziemlich früh diese Kompositionen geschaffen hat, welche nach Text und Musik als Madrigale betrachtet werden können, wenn er sie auch, wie es in den den madrigalistischen vorangehenden Sammlungen üblich war, mit dem Namen «Canzoni» bezeichnete. Im Jahre 1533 befand sich Layolle noch in Florenz und führte, nach einer Aufforderung von Michelangelo, zwei Madrigale von Cost. Festa und Consilius auf, welche Sebastiano del Piombo dem Michelangelo aus Rom geschict hatte. «....Ser Giovan Francesco [dies kann kein anderer sein als Francesco Layolle, denn der viel jüngere Francesco Corteccia kommt hier unmöglich in Betracht. Siehe weit. unt.] gli à fatti cantare più volte, e secondo che mi dice, son tenuti cosa mirabile circa il canto» (Ser Giovan Francesco hat sie mehrmals singen lassen und, wie er

(1) Vergl. Emil Vogel, «Marco da Gagliano», Vierteljahrschrift f. Musikw., 1889, S. 398.

(2) Dem Direktor dieser Bibl., Herrn. Prof. Cav. Gandolfi, sei auch an dieser Stelle der gebührende Dank dafür ausgesprochen, dass er mir seine aus dem erwähnten Codex hergestellte Partitur zur Verfügung stellte.

mir sagt, sind sie musikalisch wunderbar), so schreibt Michelangelo (1) und bittet Sebastiano, ihm zu sagen, wie er sich dem Komponisten gegenüber erkenntlich zeigen könne. In Florenz kannte man also das römische Madrigal mindestens von 1533 ab und es ist Grund zur Annahme vorhanden, dass ungefähr zur gleichen Zeit oder wenig später Verdelot aus Venedig kam, um in Florenz die Kapellmeisterstelle an S.t Giovanni anzutreten (2). Wichtig ist die Tatsache, dass in der gleichen Stadt auch Arcadelt wohnte (3), ehe er Mitglied der «Cappella Giulia» in Rom wurde (1539), sodass er die meisten seiner vor 1539 gedruckten Madrigale in Florenz komponiert haben muss. Schliesslich sei bemerkt dass der noch junge Francesco Corteccia (gest. 1571), welcher als einer der ersten Madrigalisten in den Druckwerken von Arcadelt Aufnahme fand, kurz nach 1531 die Organistenstelle an der Kirche von S.a Lorenzo in Florenz erhielt.

In Rom war eine Ballade «Perchè quel che mi trasse», eine Canzonen-Stanze «S'el pensier che mi» und ein Madrigal Petrarca's «Or vedi amor che giovinetta» schon von Carpentras komponiert und im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts veröffentlicht worden (Vergl. Vogel, Samml. 1517[1], 1519[1]). Dies waren jedoch vereinzelte Versuche, da die Vorherrschaft der französischen Chanson unter Leo X (4) die erste Entwicklung der neuen italienischen musik. Lyrik in Rom verhindert haben muss. Wahrscheinlich setzte nach dem Tode dieses Papstes oder noch wahrscheinlicher nach der Plünderung von Rom auch in der ewigen Stadt die entscheidende Bewegung in der musikalischen Lyrik durch die Tätigkeit eines Cost. Festa, Consilius (5) und Naich ein.

(1) Siehe Milanesi, a. a. O., S. 466. Diese Stelle widerlegt zugleich die Behauptung von Baldinucci (vgl. Canal, Atti del R. Istituto Veneto, 1864, Tomo X, Serie III. p. 396), nach welcher F. Layolle etwa um 1530 nach Frankreich übergesiedelt sei.

(2) Über das Leben Verdelot's in Florenz siehe Bartoli, Ragionamenti accademici, Venezia 1567, p. 36; Ant. Fr. Doni «I marmi», Venezia, Marcolini, 1552, p. 33. Die von mir in Venedig und Florenz vorgenommenen Forschungen zur Feststellung der Zeit von Verdelot's Ankunft in Florenz waren leider erfolglos.

(3) Vergl. Eitner, Jacob Arcadelt, in Monatshefte f. Musikgeschichte, 1887, S. 121.

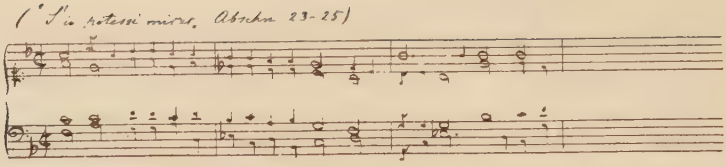
(4) Vergl. Haberl, Die päpstliche Sänger von Leo X, in Vierteljahrschrift f. Musikw., 1887, S. 252.

(5) Da von Consilius keine Madrigale erhalten sind, muss als einziger Beweis, dass er solche geschrieben, der obenangeführte Brief von Michelangelo gelten.

Van den drei wichtigsten Städten Italien's, Venedig, Florenz und Rom. breitete sich die neue Richtung rasch auch über die kleineren Kunstzentren aus, wo das höfische Leben ein nicht weniger bewegtes war. So besass Mantua einen Jachet Berchem, Ferrara Jan und Alfonso dalla Viola, Orvieto vermutlich Jan Gero, lauter Komponistennamen von gutem Klang, welche in der Madrigalliteratur eine ausgezeichnete Rolle spielen. In der neuen Form versuchten sich auch de Sylva, Tiburtino und Jac. de T[oschana]. welche entweder nach den ersten in Sammelwerken aufgenommenen madrigalistischen Versuchen rasch wieder von der Bildfläche verschwanden oder einige Zeit später mit einigen Sammlungen hervortraten.

Wenn man die Stileigentümlichkeiten, welche die Komponisten der Cambrenenser-Schule dem Madrigal verliehen haben, in ihrer Gesamtheit betrachtet. so tritt in erster Linie ein bedeutsamer Unterschied zwischen den Kompositionen der florentinischen Gruppe Layolle-Arcadelt-Corteccia und denjenigen der venezianischen und römischen Gruppe hervor. Zur stilistischen Vergleichung müssen hier von allem die vierstimmigen Madrigale herangezogen werden weil sie in der ersten Zeit der Entwicklung der neuen Kunstform die Mehrzahl bilden. Ausser der architecktonischen und prosodischen Anlage, von der schon gesprochen wurde, und welche in den verschiedenen Stilrichtungen das philogenetische Element der neuen Lyrik bildet, eignet den Kompositionen der florentinischen Gruppe ein Gemeinsames, was sie von der römischen und venezianischen Gruppe unterscheidet. Dieses Gemeinsame besteht in der engen Verwandtschaft mit der gleichzeitig blühenden, anmutigen, kecken, mehr witzigen als tiefen und im Tonsatz einfachen französischen Chanson, in welcher Form Jannequin, Claudin, Certon, Barbette, Hujard, Alaire, P. de Williers u. a. vorzüglicher leisteten. Die charakteristischen Eigenschaften der französischen Chanson zeigen sich mehr oder weniger deutlich auch in den Madrigalen von Layolle, Arcadelt (1) und in den ersten, den Sammlungen von Arcadelt angefügten Madrigalen von Corteccia. Der musikalische Satz gleitet leicht dahin in rascher, oft auf dieselbe Höhe wiederholte Viertelbewegung, wie in den französischen Chanson üblich war. Ein Beispiel solcher Art bei Layolle (Cinquanta Canzoni) ist folgendes:

(1) Man vergleiche z. B. Arcadelts Chansons «Vous perdes temps de me dire», Voulant amour» in Le parangons des chansons, Tiers liure, Lyon, Jaque Moderne, 1538 mit seinem berühmten Madrigal» Il bianco e dolce cigno».



Ähnliche Stellen finden sich auch häufig bei Arcadelt und als Mittel zur Tonmalerei auch bei Corteccia. Noch beachtenswerter in Bezug auf ihre Verwandtschaft sind die beiden Kompositionen «Mentre ch'al ciel» von Layolle am Ende der «Cinquanta Canzoni» und «Pace non trovo» von Arcadelt, das IV Libro a 4. v. abschliessend, bei denen man eine gleichartige Kunstempfindung bemerkt, welche sich in den schnellfüssigen Rhythmen und in den zwar pikanten, aber etwas trockenen melodischen der französischen Chanson jener Zeit eigenen Linien ausdrückt. Kurz, diese Komponisten kümmern sich wenig um das Prinzip der Nachahmung; das kontrapunktische Element ist fast bedeutungslos und tritt zugunsten einer akkordlichen Anordnung des Tonmaterials (Note gegen Note) zurück. Die Perioden sind scharf rhythmisiert und durch Cäsuren knapp abgeschlossen, lauter Eingenschaften, welche bei Layolle u. Arcadelt, den Tonsetzern französischer Herkunft, dauernd bestehen, während sie bei Corteccia in den später, 1544 gedruckten Madrigalen verschwinden, wo die kontrapunktische Verschlingung eine sorgfältigere ist.

Die venezianischen Madrigalisten stehen in entschiedenem Gegensatz zu den florentinischen. Ihr Ton ist viel erhabener, ihre Empfindung tiefer und gesünder; über alles andere zeigt sich in ihnen das Gefühl für Farbe entwickelt, welche der Leidenschaftlichkeit eines Verdelot und der herben Melancholie eines Willaert grössere Anmut verleiht. In gleicher Weise, wie sie sich von der Chanson entfernen, nähern sie sich der Motette. Anton Franc. Doni weist in dem erwähnten «Dialogo della musica» (p. 11) deutlich auf die Bewegung, welche das Madrigal in der Richtung zum Motettenstil annimmt, mit den Worten hin: «haui molti, che se nō hāno i canti [er meint Madrigale], che sieno notati all'ultimo de versi, intieri, senza spezzare una battuta, una sillaba, una nota, è' fanno un calpestio lūgo lūgo di diceria». Die Verwandtschaft des Madrigals mit der Motette fiel dann auch Bottrigari (1) auf gegen Ende des 16.

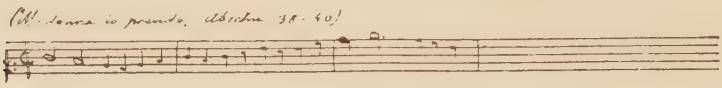
(1) Del Trimerone, a. a. O.

Jahrh., der sagt: «i Madrigali sono stati poi imitationj de' Motetti: E sonosi essi tantoltre auanzati che al paro di essi Motetti sono stati presi per guida, et esemplare, anchorche impropriam. da nostri Mus. pratici, quell'imitando nelle Compos.ni delle lor Messe». Der Einfluss der Motette auf die weltliche Lyrik darf umsoweniger befremden als sie auch in der damaligen Kammermusik gepflegt wurde. Antonio Gardano z. B. der das erste Motettenbuch von Willaert (Venetijs, 1542) einem Marco Trevisano widmet bittet ihn, diese Motetten «etiandio fare che essi siano uditi dal Mondo, nel vostro honoratissimo Ridutto a ciò eletto». Das venezianische Madrigal erhielt aus den Händen von Verdelot und Willaert jenen vornehmen Ton, welcher der Motette eigen war; nur die Forderungen des Textes hinderten diese Tondichter daran, ihre Madrigale vollkommen motettisch zu gestalten, denn der Madrigaltext stellte der der Motette eigenen, willkürlichen Einteilung der Textabsätze, welchen musikalisch jedesmal ein neues, kontrapunktisch durch die verschiedenen Stimmen geführtes Motiv entsprach, die Gesetze der italienischen Metrik und Rhythmik entgegen. Unter diesen Umständen erlitt die imitatorische Kunst einige der Motette unbekannte Einschränkungen. So erklärt sich die Art, in welcher Verdelot seine ersten Sonett-Madrigale komponiert hat (1). Nachdem er zu Beginn von der Nachahmung nur einen spärlichen Gebrauch gemacht, fährt er in der einfachsten Homophonie fort, syllabiert fast immer in derselben Tonhöhe und unterbricht den Tonsatz nur durch gleichzeitige Pausen in allen Stimmen jeweils nach einem Vers, ganz in der schematischen Weise, in welcher die Frottolisten das Sonett behandelt hatten. Dieses Überbleibsel einer früheren musikalischen Periode, das sich naturgemäss nicht mit einem Schlag zerstören liess, wird aber durch die üppige Farbenpracht, welche den in Venedig entstandenen Kompositionen eigen ist, ganz bedeutend wirksamer und annehmlicher gemacht.

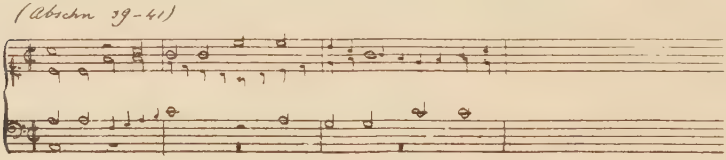
Die römischen Komponisten, Cost. Festa und Robert Naich, unterscheiden sich von den venezianischen durch eine wesentlich geringere Tiefe der Empfindung; es fehlt ihnen das Ideale der Farbe und Leidenschaftlichkeit, an deren Stelle eine grössere Sangbarkeit der Oberstimme tritt. Deshalb nahm Sermisy aus einem der ältesten Madrigale Festa's, aus dem dreistimmige «Altro non è il mio amor»

(1) Vergl. z. B. «Quella che suspirando», «Trista Amarilli» in I Libro de la Serena, 1533.

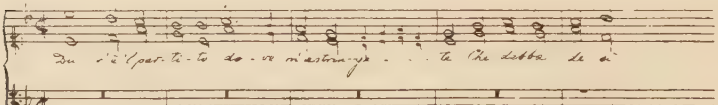
den melodisch wirksamen Cantus, ohne ihn zu verändern, und komponierte, den gleichen Text beibehaltend, drei neue Unterstimmen dazu (in Vingt et huyt chãsons musicalles a quatre parties imprimees par Pierre Attaignant.... 1534). Diese zwar warme, aber wenig tiefgehende Sanglichkeit zeigt sich in fast allen drei-und vierstimmigen Madrigalen und verleiht ihnen eine gewisse Feierlichkeit und Würde. Als Beispiel für diese Coloraturkunst Festa's sei die folgende Stelle angeführt.



Die hier autretenden Passagen erinnern an die charakteristischen in den dreistimmigen Frottole aus dem 6. Buch des Petrucci auftretenden Melismen. Stellen ähnlicher melodischer Führung finden wir bei Naich «S'il sogno è si soave» in III Libro de M.li di Verdelotto a 4 voci, 1537:

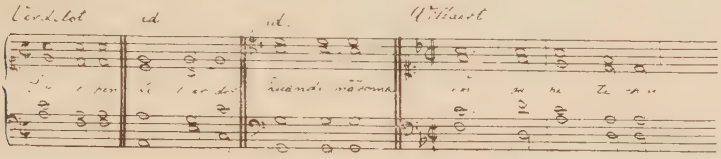


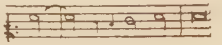
Aus der Motette herüber nahmen sowohl Festa wie Naich besonders häufig die kurzen eingeschobenen, zweistimmigen Sätze. Die Art und Weise, in welcher Festa diese zweistimmigen Sätze behandelte, lässt uns vermuten, dass er hier den Sängern Gelegenheit geben wollte, sich solistisch besonders auszuzeichnen.

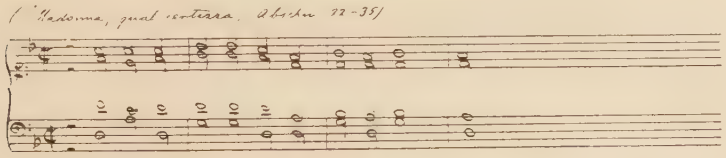


Gegenüber dem rein melodischen Prinzip der Kombinations-und Imitationskunst, welches die nordländischen Komponisten vertraten, brachte das Eindringen des der vorhergehenden italienischen musi-

kalischen Lyrik eigen gewesenen harmonischen Elementes einige bemerkenswerte Veränderungen in Technik und Stil hervor. Den Dur- und Molldreiklang, welchen die Frottolisten als Ausgangspunkt für ihre Kompositionen angenommen hatten, übernehmen Arcadelt, Verdelot und Willaert in einer Weise, wie sie ein nordländischer Komponist schwerlich aus eigenem gefunden hätte.

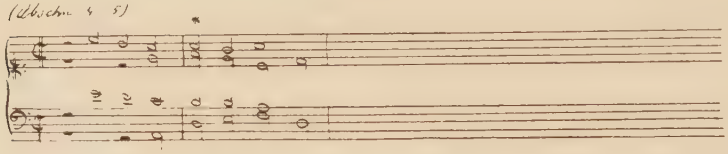


Ausser bei Berchem, welcher ihn mit Vorliebe verwendet, tritt dieser typische Anfang in etwa der Hälfte der Kompositionen der genannten Meister auf. Die «perfectio in terminationibus» des Gaffurio (Practica musica, 1496), welche von den Frottolisten häufig in den Schlusskadenzen gebraucht wurde, wo der Bass einen Octaven-Sprung aus der Quinte der Tonart in ihre Oktave oberhalb der Tonika macht, während der Alt oder der Tenor zur Terz heruntergeht, wird von Willaert ziemlich selten (z. B. in «Grata e benigna donna») und von Verdelot meist in der Schlusskadenz des ersten metrischen Gliedes (wie z. B. in «Madonna qual certezza») angewandt; in dem Madrigal «Piove da gl'occhi» hat sie Verdelot ganz an den Schluss gesetzt. Aber den übrigen Komponisten die in den ersten Madrigalsammlungen vertreten sind, ist sie unbekannt. Ebenso verschwindet auch die für die Frottolenkadenz charakteristische Antizipation des Schlusstones  ; an die Stelle der schwerfälligen, fortgesetzen Quinten- und Quartensprünge im Bass treten leicht bewegte Tonwiederholungen, welche den ursprünglichen akkordlichen Aufbau der Frottole zwar beibehalten, aber seine unbeholfene Starrheit wesentlich mildern:



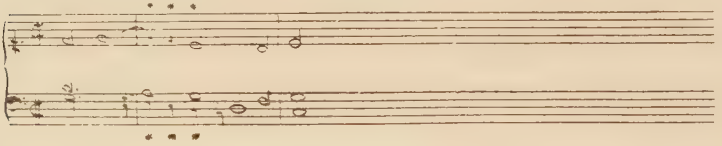
Die häufige Quintsextakkorde in der Vorbereitung der Dominante bei den Kadenzen weisen eine schöne natürlische Stimmführung

auf und zeigen die vortreffliche Kunst der ersten Madrigalisten. Verdelot bringt in dem Madrigal «Se l'ardor fusse equale» den Quintsextakkord sogar auf eine Thesis, ohne darauf einen eigentlichen Ganzschluss folgen zu lassen.



was, modern ausgesprochen, einen unvollständigen Dominantseptnonakkord mit ausgelassenem Grundton darstellt. Die Quartenparallelen, wie sie besonders in phrygischen Kadenzen vorkommen, sind bei Willaert seltener als bei Verdelot, bei dem auch gewisse Härten im Kontrapunkt nicht ganz ausgeschlossen sind.

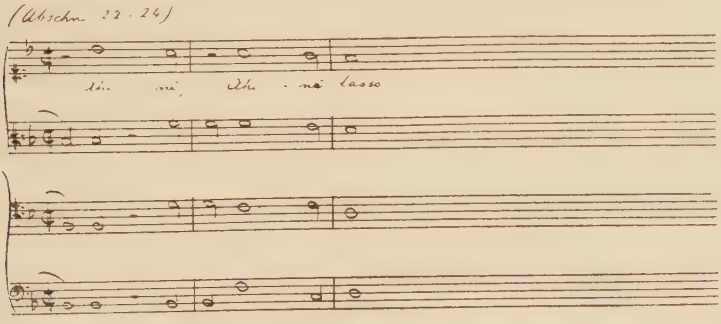
(" *Con lagrim' et sospir,, Absch. 30-32*)



Die Forschung auf dem Gebiet der Motette stellte erst kürzlich fest, dass den motettischen Stil nach der Zeit Josquin's zwei verschiedene Richtungen kennzeichnen: eine einfache und homophone, bei der sich die Hauptmelodie in der Oberstimme befand, und eine andere kontrapunktische, welche die alte Art, den Cantus firmus in den Tenor zu setzen, beibehält (1). Die ersten Madrigalisten schlossen sich mehr der ersten Richtung an und erkannten gleich den Frottolisten ganz richtig, dass der Text am besten in der Oberstimme zur Geltung komme (2). Die Art und Weise, in welcher sie die Funktion der Oberstimme auffassten, war mit derjenigen der Frottolisten fast identisch, sodass sogar ein Niederländer wie Willaert die vierstimmigen Madrigale des ersten Buches von Verdelot in Lautentabulatur heraus gab (1536), was schon vor ihm Andere mit

(1) Leichtentritt, Geschichte der Motette, Leipzig, 1908, S. 74.
(2) Rud. Schwartz, Hans Leo Hassler, a. a. O., S. 1.

Frottolen getan hatten, d. h. gleich jenen (1) beibehielt auch Willaert unverändert die melodieführende Oberstimme welche von der Singstimme solo ausgeführt wurde. Diese Erkenntnis der Bedeutung der Oberstimme ist so alt wie das Madrigal selbst und bildet vielleicht im Prinzip den einzigen Berührungspunkt zwischen dem Madrigal des 16. und dem des 14. Jahrhunderts. Einer Abhandlung «De arte rhythmica» von Da Tempo, von einem gewissen Antonio da Boemia geschrieben, welche in der Marcus-Bibliothek zu Venedig aufbewahrt wird und nach dem Urteil Joh. Wolf's aus dem Anfang des 14. Jahrh. stammt (2), ist nämlich ein «Capitolum» eines unbekannten Verfassers angehängt, in welchem dieser von den «Madrigalia» sagt: «sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam et *ire melodiando* ». In welchem Grade dieses Gesetz auch von den Madrigalkomponisten des 16. Jahrh. anerkannt wurde, zeigen sie uns am deutlichsten, wenn sie die Illustrierung der charackteristischen Züge des Textes sowie die eigentliche melodische Führung und die wichtigsten Verzierungen der Oberstimme anvertrauten. Folgende Stelle aus dem Madrigal «Io dico che fra voi» von Arcadelt weist eine hervortretende fast solistische Gestaltung des Cantus auf.

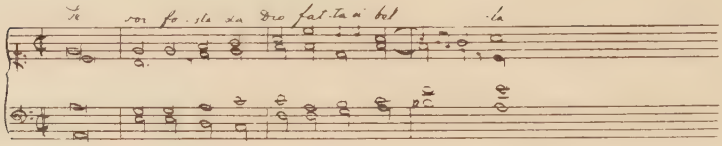


Noch deutlicher erkennen wir die Bedeutung der Oberstimme in dem Madrigal «Madonna per voi ardo» von Verdelot, wo der Satz «Se

(3) Ambros, Geschichte der Musik, II, S. 534.

(4) Santorre de Benedetti, Un trattarello del secolo XIV, in Studi medievali, Torino, 1902, Vol. 2, Fasc. I, p. 80.

voi foste da Dio fatta sì bella» vom Cantus leidenschaftlich in aufsteigender Linie gesungen wird.



(Abschn. 21-24)

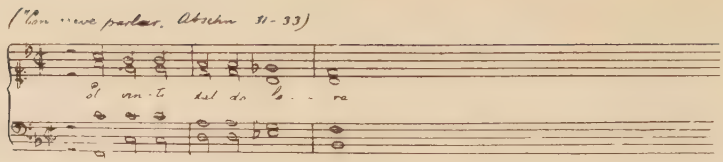
Man beachte auch das tiefe Eindringen des Tondichters in den Text bei den Worten «fatta sì» die fast gesprochen werden im Gegensatz zu der geschmeidigen Kadenzformel auf dem Wort «bella», in welchem die Grundempfindung des Verses gipfelt. Die oben erwähnte Herübernahme eines Cantus von Festa durch Sermisy war durchaus kein vereinzelter Fall; häufig, wenn der Komponist einen schon früher komponierten Text vertonen wollte, übernahm er auch das vorhandene Anfangsmotiv oder gar den ganzen Cantus. So bildet z. B. das Motiv des anonymen 4 st. Madrigals «Dormendo un giorno», welches im 3. Libro de M.li di Verdelot a 4 v. und dreistimmig unter dem Namen Arcadelt in dessen I Libro de M.li a 3 v. unter Weglassung der Altstimme abgedruckt ist, das Haupt-Thema in dem fünfstimmigen Madrigal gleichen Textes von Verdelot (1). Der Cantus des 4 st. Madrigals «Io no'l dissi giammai» von Arcadelt (in IV Libro de M.li a 4 v.) erscheint fünfstimmig bearbeitet in einem anonymen Madrigal gleichem Textes in «Le dotte et eccell. Compositioni» a 5 v. von Verdelot; Tiburtino benützte das Thema des Madrigals «Quand'io pens'al martire» von Arcadelt und behandelte es imitatorisch in seiner «Musica diversa a tre voce» [sic]; Berchem komponierte zum Cantus des Madrigals «Con lei fuss'io» von Arcadelt (2) drei neue Stimmen; Alfonso dalla Viola und Berchem entwickelten über dem gleichen Text in verschiedener Weise das Thema des Madrigals «Ite caldi sospiri» aus dem zweiten Buch der 5 st. Madrigale von Verdelot. Nur in denjenigen Fällen, in welchen die Entwicklung der Imitation die melodische Führung aller Stimmen gleich wichtig gestaltete, verlor

(1) Neugedruckt in Peter Wagner, a. a. O., S. 461.
(2) Oder von Corteccia. Vergl. Vogel, Samml. 1542².

der Cantus die führende Rolle; doch treten solche kontrapunktischen Episoden in den vierstimmige Madrigalen der ersten Zeit nur vereinzelt auf.

Bezüglich der Chromatik ist den von Prof. Kroyer (1) gefundenen Resultaten sowie denen von Einstein, welcher das erste und zweite Buch von Verdelot behandelt (2) nichts hinzuzufügen. Schon ehe der Gebrauch der eigentlichen mittelbaren und unmittelbaren Chromatik sich in dem Madrigal entwickelte, scheint das Gefühl für die Alterierung als ein tonmalendes Mittel in den ersten Madrigalisten lebendig gewesen zu sein, welche es durch die einfachen Mittel zum Ausdruck brachten die ihnen das Hexachordsystem bot. Marc'Antonio Mazzone sagt in der Widmung zu seinem vierst. « Primo libro di Madrigali » (1569), dass der Komponist mit seinen Noten dem Text folgen müsse, « uscendo [anche] alcune volte di tono come fa Arcadelt per imitare le parole che dicono « Amor in *altra farmi* ». Die zitierte Stelle findet sich in dem Madrigal « Non ch'io non voglia mai » Abschn. 25, wo der Quintus Tonus (d. h. die lydische Tonart welche durch die Erniedrigung der vierten Stufe zum *fa* eine transponierte jonische wird) in der Kadenzklausel vermittels des *fa fictum* [es] zur transponierten dorischen übergeht oder, modern ausgedrückt, F dur nach g moll moduliert. Gewisse Wörter des Textes, zu welchen die Chromatisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. neue akkordliche Combinationen zu finden suchten, wurden schon viel früher von Verdelot, Willaert, Festa u. s. w. musikalisch illustriert indem die im natürlichen Hexacordsystem von selbst gegebene Accidentalbeifügung ausdrücklich gefordert, d. h. ausgeschrieben wurde. In diesen Fällen wurde das *b fa* und das *fa fictum* der transponierten Kirchentonarten über dasjenige Wort gesetzt, welchem der Komponist eine besondere Färbung verleihen wollte, und die Versetzungzeichen wurden hier, im Gegensatz zum sonstigen Brauch, ausgeschrieben. In dem folgenden Beispiel wäre die Vorzeichnung eines *b* vor dem *fa fictum* im Bass bei dem Wort *dolore* nicht nötig gewesen, weil das E nicht nur nach dem Gesetz « una nota super la..... » als fa fictum gesungen werden musste, sondern weil ihm auch ein B folgt, welches mit E einen verbotenen Tritonus erzeugen würde.

(1) Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal, Leipzig. 1901.
(2) S. I. M. G. VIII. S. 222.

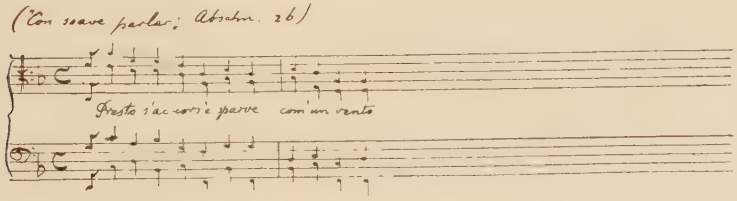


Die Vorzeichnung wurde aber von Verdelot wohl absichtlich gesetzt, um in dem Akkord es, g, b, es, in welchem die beiden *b* gleichzeitig vorkommen, die gesuchte koloristiche Absicht augenscheinlicher zu machen. Ambros hatte schon hervorgehoben, dass Pierre de la Rue, Stephan Mahu und Ant. de Fevin die besondere Färbung dieses Akkords zu ästhetischen Zwecken ausnutzten (1). Die ersten Madrigalisten dehnten den Gebrauch desselben systematisch aus, indem sie, ohne die Grenzen der gewöhnlichen, im Hexacord gegebenen Alterierung zu überschreiten, das Ausdrucksvermögen des chromatischen Elementes deutlich empfanden. Die Frottolisten hatten diese Empfindung im allgemeinen nicht; bei ihnen tritt das fa fictum gewöhnlich im Bass auf bei der üblichen Art, die phrygische Kadenz vorzubereiten, ohne vom Textwort veranlasst zu sein. Vielleicht haben Antenoreus (« Ben che a me sì fiera, Petr. Frott. Libro VIII, Abschn. 21, auf dem Wort « amaramente ») und A[driano] d[e] A[ntiquis] (« Non tardar diva », Petr. L. VII, Abschn. 25 « dolore ») die Ausdrucksfähigkeit der Tonerniedrigung geahnt, aber ihre Anwendung derselben ist zu vereinzelt, um Sicheres daraus etnehmen zu können; auch die beiden *as*, welche Capreoli in dem Abschluss (einem Instrumentalzwischenspiel zwischen je zwei Strophen?) der Frottola « Ogni amor vuol esser vero » (Petr. IV) gesetzt hat, bedeuten wohl nicht mehr als eine rein äusserliche Anspielung auf das Wort « finto » (fictus), mit welchem die Ripresa endet. Dagegen sind aus der ersten Madrigalliteratur die folgende Fälle beachtenswert: Verdelot, « Se del mio amor », Abschn. 40 bei dem Wort « v'amo », Abschn. 23 « moro »; « Si lieta e grata morte », Abschn. 8 « cor », Abschn. 40, « morire »; « Fuggi, fuggi cor mio », Abschn. 32 « pianti »; « Per alti monti, Abschn. 28 « amaro; « Ognor per voi sospiro », Abschn. 4 « sospiro »; « I vostri acuti dardi », Abschn. 4 « ahimè »; Willaert, « Amor mi fa morire », Abschn. 3 « morire »; « Quando giunse », Abschn. 5 « cor »; « Madonna il bel desire ».

(1) Geschichte der Musik, III, S. 117; vergl. auch Leichtentritt a. a. O., S. 48 u. 85.

Abschn. 8 «petto»; «Voi non sapete ch'io v'amo», Abschn. 9 «moro»; Arcadelt, «Il bianco e dolce cigno», Abschn. 6 «piangendo»; «Deh dimmi amor», Abschn. 8 «pietosa»; «Voi la mia vita sete», Abschn. 9 «morte»; «Cost. Festa» «Lieti fior verdi frondi», Abschn. 29 «ombre», Abschn. 31 «foschi; «I' son talvolta donna», Abschn. 52 «morire»; «Duro è il partito», Abschn. 31 «adagio»; Layolle, «Lasciar il velo», Abschn. 30 «morte».

Die übrigen tonmalenden Ausdrucksmittel, welche in der Folge das allgemeinste Charakteristicum des Madrigalstils bildeten, waren dem Madrigal schon von Anfang an eigen. Auch damals wie später bei Cyprian de Rore, Lasso, Palestrina, Marenzio, Monteverdi u. a. konnte die Tonmalerei eine doppelte sein: entweder sie versinnbildlichte die in den Wörtern liegenden Begriffe, indem sie dieselben nachahmte, oder sie war Ausdrucksmittel für deren seelischen Inhalt (1). Die erste Art kam naturgemäss nicht über eine naive Spielerei hinaus, welche grosse Ähnlichkeit hat mit der die volkstümlichen Dichter (Serafino, Tebaldeo u. a.) kennzeichnenden Neigung, das Abstrakte des poetischen Bildes mit dem Sinnlichen zu identifizieren und ihm dessen materielle Wirkungen statt der geistigen beizulegen (2). So illustriert z. B. Arcadelt den «kurzen Trost nach langer Pein» musikalisch durch kurze Notenwerte. Der Motette wie der Frottola und dem Strambotto waren diese realistischen musikalischen Ausdrucksmittel zwar bekannt (3), doch war ihre Verwendung in diesen Formen keine allgemeine. Dagegen wurde zur Zeit Jannequin's, als die Programm-Chanson in Blüte stand, das Madrigal von ihnen geradezu überschwemmt. Man versinnbildlichte die Vorstellung des Windesrauschens, des Laufens, des Fliehens u. s. w. durch rasche Passagen echt französischer Abstammung, z. B.:



welche bei Verdelot weiter vorkommen in den Madrigalen «Con

(1) Vergl. Sandberger, Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso, B. II: Madrigale, Teil I, S. XXI; und P. Wagner, a. a. O., S. 446.

(2) Gaspary, a. a. O., II, S. 331.

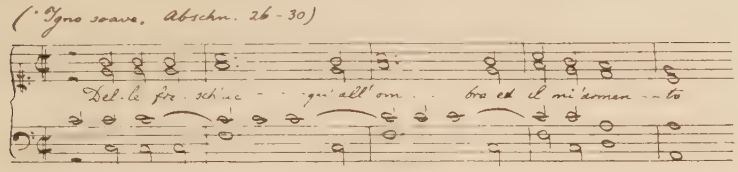
(3) Rud. Schwartz, Haus Leo Hassler, a. a. O., S. 10.

soave parlar», Abschn. 37 bei dem Wort «veloce»; «Per alti monti», Abschn. 21 «gioco»; bei Arcadelt in «Occhi miei lassi», Abschn. 59 «breve»; «Nova donna m'apparve», Abschn. 21 «fuggir», Abschn. 50 «ratto»; «Quando col breve», Abschn. 23 «d'appresso»; «Fra più bei fiori», Abschn. 33, «corsi»; «O felici occhi miei», Abschn. 32 «corro»; «Quand'io pens'al martire» Abschn. 12 «corro»; bei Corteccia in «Io vorrei pur fuggir», Abschn. 2 «fuggir»; bei Cost. Festa in «Dur'è il partito», Abschn. 33 «correte«; O felici color», Abschn. 17 «scherzi». In anderen Fällen wurde das Wort «durezza» (Härte) mittels einer den Regeln des Kontrapunkts zuwiderlaufenden Dissonanz hervorgehoben, z. B. Verdelot, «Trista Amarilli», Abschn. 66; Arcadelt, «Se la dura durezza», Abschn. 4; «Io ho nel cor un gelo», Absch. 9; das gleiche koloristische Mittel war auch von Tromboncino in dem Strambotto «Visto ho più volte» (Petr. L. VI) Abschn. 16 gebraucht worden. Andere Wörter wurden mit Hilfe des Melismas musikalisch wiedergegeben, wie in den Madrigalen von Verdelot «Quando madonna amor», Abschn. 27 «viaggio»; «Madonna il tuo bel viso», Abschn. 27 «vento»; «Igno soave», Abschn. 29 «armonia»; von Arcadelt «Voi ve n'andate al cielo», Abschn. 11 «canti»; «In un boschetto», Abschn. 7 «fiori», Abschn. 22 «vento»; «Quando col breve suono», Abschn. 48 «bella»; «Che più foco al mio foco», Abschn. 46 «fiamma»; «Occhi miei lassi», Abschn. 3 «giro»; von Berchem «Perchè non date voi», Abschn. 43 «ardore», «Cagion è ben», Abschn. 17 «riso»; «Vostre dolci parole», Abschn. 18 «sole»; von Cost. Festa «Dur'è il partito», Abschn. 20 «voglie». Die Solmisationssilben gaben Gelegenheit zu Spielereien ähnlicher Art (Verdelot «Nè per gratia giammai», Abschn. 29 «sol») wie sie schon in der Frottola beliebt waren. Das Seufzen versuchten Verdelot, «Per alti monti, Abschn. 44 «sospirando»; «I vostri acuti dardi», Abschn. 45 «ahï; Berchem. «Perchè non date voi», Abschn. 6 «sospiri; «Cagion è ben», Abschn. 8 «sospirando» und Arcadelt, «Occhi miei lassi», Abschn. 10 «sospiro»; «Ancidetemi pur, Abschn. 21 «sospiri» realistich dadurch auszudrücken, dass sie die Silben der Wörter mittels der ebendarnach «semisuspirium» genannten musikalischen Pause trennten (1).

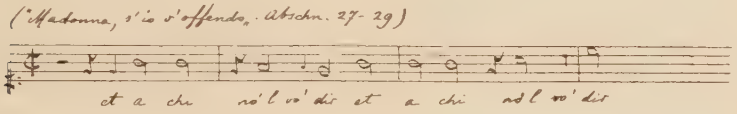
Wenn sich unsere ersten Madrigalisten auch recht häufig in solche nichtigen Spielereien verloren, so vermochten sie doch auch tiefere Töne anzuschlagen; man sehe z. B. mit welch' feiner, poetischer

(1) Sandberger, a. a. O., S. XXV.

Empfindung Verdelot eine idyllische Stimmung in die kurze musikalische Episode bannt,



dabei ganz auf die niederländisch-kontrapunktische Schreibweise verzichtend, und wie plastisch Arcadelt die bittere Zurückhaltung einer enttäuschten Seele in kurzen, durch Pausen zerrissenen Phrasen darstellt.



Wenn Textworte wiederholt, Versglieder getrennt und andererseits durch das Enjambement zwischen zwei Versen zusammengeschweisst wurden, so geschah das von seiten der Komponisten aus einem logischen oder ästhetischen Grund. Stellen, in welchen die Stimmführung zu einer unrichtigen Betonung der Wörter verleitete, kommen verhältnismässig in ziemlich geringerer Zahl vor. Den Tonsetzern gelang es also grossenteils, die hauptsächlichsten lyrischen Momente des Textes musikalisch zu veranschaulichen und sie durch den Ausdruck ihrer individuellen Empfindung zu erwärmen. Auf diese Weise begann der subjektive Geist der Renaissance wie in die übrigen Künste auch in die Musik einzudringen, was ihm bei der strengen, objektiven Kirchenmusik verwehrt war. Und das musikalische Madrigal, welches schon in seinen ersten Keimen auf den formalen metrischen und rhythmischen Elementen der poetischen Liebeslyrik der Zeit Bembo's aufgebaut wurde, fand nun auch in der vorherrschend subjektiven Note des Dichters Anregung für den entsprechenden subjektiven Ausdruck des Komponisten. So begannen die Accente der menschlichen Empfindung aus dem polyphonen Gewebe herauszutreten, trotzdem die Mehrstimmigkeit dem im lyrischen Text vorhandenen Ausdruck widerspricht. Die Denk- und Empfindungsweise des einzelnen Tondichters kam deutlich in seiner Musik zum Vorschein; so die fröhliche Laune Arcadelt's, die warme

Leidenschaftlichkeit Verdelot's, der tiefe Ernst Willaert's, die gemessene Feierlichkeit Festa's, wie schon Riemann betont hat (1). Und wenn auch das Madrigal in seinen Anfängen bei weitem noch keine eigene stilistische Individualität besass, so barg es dazu doch die Keime in der der damaligen Musik anhaftenden Tendenz tiefer in den Text einzudringen oder wenigstens diejenigen Mittel aufzusuchen, die ihm eine Versinnbildlichung der Symbole des Textes ermöglichten.

Die hier wiedergegebenen Resultate gründen sich hauptsächlich auf die Untersuchung der im zweiten Abschnitt citierten Literatur drei-und vierstimmiger Madrigale, welche unter denen aus jener ersten Zeit auf uns gekommenen weitaus am reichhaltigsten und vollständigsten erhalten sind. Welchen Weg das Madrigal dann von der einfachen zur reicheren Ausgestaltung genommen hat, wo die grössere Stimmenzahl dem Komponisten neue Probleme zu lösen gab und ihm die Möglichkeit anderer stilitischer Kombinationen darbot; welchen Anteil hieran die Tonsetzer haben, welche wie Alfonso dalla Viola, M. Jan, Berchem, Ivo, Leonh. Barrè u. a. nach 1537 auf den Schauplatz getreten sind, das sind alles Fragen, welche der eigentlichen Geschichte des Madrigals angehören, nicht dieser bescheidenen Studie über seine Anfänge. Hier sollten nur die hauptsächlichsten formalen und ästhetischen Grundelemente des Madrigals festgestellt werden, welche mit dessen Entstehung zusammenhängen.

(1) A. a. O., S. 384.

NACH TEXTGATTUNGEN ABGETEILTES ALPHABETISCHES

VERZEICHNIS

der Versanfänge derjenigen Texte, welche in der auf Seite 18-21 angegebenen Madrigalliteratur enthalten sind

MADRIGALE:

Afflitti spirti miei F, G.
Ahimè dov'è il H.
Alma perchè si trista H.
*Altro non è el mio amor A, C, (E=C), E[1], (F, G=A).
Amor mi fa morire D.
Amor quanto più lieto A.
Amor se d'hor in hor B.
Amor se tu sei Dio E.
Amor tante virtute gentilezze D.
Amor tu sai pur far H.
Ancidetemi pur H.
Ardenti mei desiri C.
Ardo per voi, madonna E.
Bella Fioretta H.
Benedetti i martiri H.
Che giova sagittare F.
Che più foco H.
Che si[e] puo più vedere F (G=F).
Chi potrà dir H.
Chi se la donna mia H.
Come ch'el desir G.
Con lacrim'e sospir A, (B=A).
Con l'angelico viso B.
Con soave parlar D.
Deh come pur H.
Deh dimm'amor H.
Deh perchè si veloce B.
Dio per mostrare in vita A.
Divin'occhi sereni B.
Dolor sta sempre meco F.
Donna la fiamma E.
Donna leggiadr'e bella B.
Donna s'io non vi veggio A.
Dunque credete H.
Duro è il partito D.
È morta la speranza G.
Fammi pur guerra H.
Far la vendetta bramo C.
Fra più bei fiori H.
Fuggi, fuggi cor mio B.
Fugite l'amorose e acerbe C.
Giovinetta real H.
Gloriar mi poss'io, donna B.
Gran dolor di mia vita D.
Grata e benigna donna D.
Hai lasso che spero G.
Hai lasso come privo G.
Haymè ch'abandonato C.
Hor vedete madonna A.
Igno soave ove'l mio foco B
Il bianco e dolce cigno H.
Il ciel che rado H.
Il vagh'e dolce H.
In un boschetto H.
Io dico che fra voi H.
Io vorrei pur fuggir H.
I' son talvolta, donna D.
I vostri acuti dardi D.
La bella donna a cui donasti D.

(Segue)

* (E=C) bedentet, dass die im Druckwerk E enthaltene Komposition dieses Textes identisch ist mit der auch im Werk C vorhandenen; in der Sammlung E kommt der gleiche Text ausserdem noch mit einer zweiten Komposition (E[1]) vor.

La bella man non mi porse B.
Lasso che mal accorto B.
Lasso che creduto B.
Lieta è madonna ed io pur D.
Lodar voi, donna H.
Madonna, egli è ben vero G.
Madonna il bel desire D.
Madonna io mi consumo F, (G—F).
Madonna [io] non so dir C.
Madonna io prendo F (G=F).
Madonna io sol vorrei G.
Madonna io v'amo C.
*Madonna io v'amo G.
Madonna io v'amo et taccio E.
Madonna mia gentile H.
Madonna ohimè H.
Madonna per voi ardo B.
Madonna qual certezza B.
Madonna se'l morire C.
Madonna s'io v'offendo H.
Madonna somm'accorto E.
Madonna il tuo bel viso B.
Madonn'io sol vorrei B.
Nè per gratia giamai D.
Non ch'io no voglio H.
No mai Donna più bella C.
Non mi duol il morir G.
Non mi par che sia vero F.
Non più ciance, madonna H.
Non v'accorgete amanti H.
Non vi fidate B.
Occhi più che sereni C.
O Dio, come possibil che E.
O felici occhi miei H.
Ogn'hor per voi sospiro D.
Ogni beltà, madonna G.
O singular dolcezza B, (D=B).
Perchè non date voi H.
Perchè piang'alma C.
Perch'io de dir desìo A.
Poss'io morir H.
Pur troppo donna C.
Qual Clitia sempre H.
Qual meraviglia D.
Qual più sagge parole C.
Quand'io penso al H.
Quando co'l dolce H.
Quando gionse per gli occhi D.
Quando, madonna, amor D.
Quant'è madonna mia H.
Quanti travagli H.
Quanto, ahi, lasso il morir E.
S'amor qualche remedio A.
Sapete amanti H.
Se del mio amor temete A, (D=A).
Se gli occhi H.
Se in voi fosse pietà E.
Se la dura durezza H.
Se l'ardor fusse equale A.
Se laura a l'ombra A.
Se'l tuo partir H.
Se'l vostro aspetto divo C.
Se mai provasti donna B.
Se mai vedet'amanti G.
Se non fusse il sperar F.
Se per colpa del H.
Se per ventura veggio E.
Se vi piace signora H.
Se voi porgete B.
Sì come sete bella G.
Signora dolce D.
Sì liet'e grata morte B.
S'io miro ogni bellezza E.
S'in voi madonna C.
Sopra una verde riva G.
Tant'alto sei, signor E.
Tra l'infelici io viva G.
Vaghi luci, sol G.
Ver infern'e'l mio petto H.
Voi mi ponesti in foco G.
Voi sapete ch'io v'amo H.
Voi ve n'andate al cielo H.
Vostra fui H.
Vostre armonie celeste E.
Vostre dolci parole D.

Trotz des gleichen Anfangs sind die drei Gedichte verschieden.

BALLADEN:

Amor io sento l'alma D.
Donna che sete tra le belle B.
Felice me se dei bei H.
Iniustissim'amore H.
Io mi pensai H.
Lassar il velo H.
Madonna io mi pensava A.
Madonna i preghi mei C.
Occhi miei lassi H.
O s'io potessi, donna H.
Quando havran fin'amor E.
Quando mia pastorella A.
Se dimostrarvi a pieno D.
Se gli occhi ond'io tutto ardo A.
Si come chiar si vede C.
S'io pensasse madonna B.
Vita della mia vita B, C.

CANZONEN-STANZEN:

Benche'l misero core B.
Che parlo o dove sono F.
Deh se lo sdegno H.
Donna se fiera stella C.
Italia mia ben ch'el parlar E.
Io ho nel cor un gelo H.
La dolce vita E.
Lieti fiori, verdi frondi A.
Ogni loco m'attrista G.
Per aspri monti D.
Piove da gl'occhi de la donna B.
Quanta beltà H.
Quanto sia liet'il giorno B.
Quai pomi mai H.
Ragion è ben H.
Sacra pianta da quel arbor E.

SONETTE:

Italia che hai sì lungamente E.
Ite caldi sospiri E.
Non po far morte D.
Quand'amor i begl'occhi B.
Quella che suspirando A.
Trista Amarilli mia A.

STRAMBOTTI (und Octaven):

D'amor le generose et alte D.
Dormend'un giorno C.
Iniustissimi amor F. G.
Per aspri boschi E.
Pungente dardo H.
Qual sera mai C.
Se ben il fin de la mia H.
Sol ad un herba G.

SEXTINE:

Cor[n] lei fuss'io F.

VOLKSCANZONE:

E se per gelosìa G.

PREM. STAB.
DITTA P. FEZZI
CREMONA